

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Danilo de Carvalho e Frabetti

Sombra e vapor: a manutenção da memória
nas obras de Manet e Mallarmé

Brasília – DF
2014

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Danilo de Carvalho e Frabetti

Sombra e vapor: a manutenção da memória
nas obras de Manet e Mallarmé

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre, elaborada sob orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

DANILO DE CARVALHO E FRABETTI

**SOMBRA E VAPOR: A MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA NAS OBRAS DE MANET E
MALLARMÉ.**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, aprovada pela banca examinadora.

Brasília, 24 de março de 2014.

Dr. Piero Luis Zanetti Eyben
Universidade de Brasília — Presidente

Dr. Jorge Sidney Coli Junior
Universidade Estadual de Campinas — Membro

Dr. Nelson Maravalhas Junior
Universidade de Brasília — Membro

Dra. Claudia Felícia Falluh Ferreira
Universidade de Brasília — Suplente

À memória de Norma Donatelli de Carvalho.

AGRADECIMENTOS

Agradecer primeiramente à CAPES pela infraestrutura da pesquisa, ao professor Dr. Piero Eyben pela oportunidade e hospitalidade a mim ofertadas, ao grupo de pesquisa *Escritura: Linguagem e Pensamento* pelos seminários e discussões fundamentais, meus pais, namorada e amigos por todos os excedentes essenciais para o desenvolvimento do trabalho.

*Hier, le fleur pâlie!... hier, le rocher sombre
Qui se dressait géant – et qu'a rongé le flot!...
Hier, un soleil mort! une gloire dans l'ombre!
Hier... qui fut ma vie, est qui n'est pas qu'un mot!*

(Stéphane Mallarmé)

Resumo

FRABETTI, Danilo. *Sombra e vapor: a manutenção da memória nas obras de Manet e Mallarmé*. Dissertação de Mestrado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2014, 122 p.

O presente trabalho propõe um estudo inter-relacionado entre pintura e poesia, especificamente entre as obras de Manet e Mallarmé. Importantes para as novas escolas de pintura e poesia que se manifestavam na França em meados do século XIX, Manet é nomeado pelo poeta como *chefe da nova escola de pintura*, ao passo que Mallarmé respondia pelo título de *príncipe dos poetas*. No desenvolvimento do trabalho as leituras partem sempre do corpo das obras, suas relações materiais e temáticas. Podemos ler os quadros do pintor ao passo que podemos ver os poemas do poeta, tamanho o grau de relações existentes entre as obras dos artistas. Contemporâneos, amigos e confidentes, Mallarmé escrevendo as pinturas, Manet pintando os poemas, suas obras afins explicitamente relacionadas, como o artigo escrito por Mallarmé *Édouard Manet and the Impressionists* e o *Retrato de Stéphane Mallarmé* pintado por Manet, além de relações desenvolvidas sob a égide das temáticas possibilitadas por concepções similares e correspondentes relativas ao universo da obra de arte em sua generalidade.

Palavras-chave: Pintura, Poesia, Manet, Mallarmé.

Abstract

FRABETTI, Danilo. *Shadow and steam: the memory's maintenance in the works of Manet and Mallarmé*. Master's dissertation. Supervised by Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: University of Brasília, 2014, 122 p.

The present work proposes an interrelated study between painting and poetry, specifically between the works of Manet and Mallarmé. Important to the new schools of painting and poetry who were manifested in France in the middle of the 19th century, Manet is named by the poet as *chief of the new school of painting*, while Mallarmé answered by the title of *Prince of poets*. In developing of the job the readings always departs from the body of the works, their physical and thematic relations. We can read the painter's pictures while we can see the poet's poems due to the high degree of existing relationships between the works. Contemporary, friends and intimates, Mallarmé writing the pictures, Manet drawing the poems, their works explicitly related, as the Mallarmé's article *Édouard Manet and the Impressionists* and the *Portrait of Stéphane Mallarmé* painted by Manet, besides relations developed under the aegis of themes made possible by similar conceptions to the universe of the work of art in general.

Keywords: Painting, Poetry, Manet, Mallarmé.

Índice de Imagens

- Figura 1:** Édouard Manet, *Retrato de Stéphane Mallarmé*, 1876, (27,5 x 36 cm), Óleo s/ tela, Musée d'Orsay, Paris.23
- Figura 2:** Édouard Manet, *Retrato de Stéphane Mallarmé* (editado)25
- Figura 3:** Édouard Manet *Gare Saint Lazare*; 1873, óleo sobre tela, 111.5 x 93.3 cm, National Gallery of Art, Washington DC, EUA.48
- Figura 4:** Édouard Manet, *Le Port Bordeaux*; 1871, 63 x 100 cm, coleção Feilchenfeldt, Alemanha.59
- Figura 5 :** Édouard Manet, *Le buveur d'absinthe*, 1958, (180,5 X 105,6 cm), Óleo s/ tela, Carlsberg Glyptek, NY.65
- Figura 6:** Édouard Manet, *Le vieux musicien*, 1862, (187,4 cm x 248,3 cm), Óleo s/ tela, National Gallery of Art, Washington DC, EUA.75
- Figura 7:** Édouard Manet, *Le vieux musicien* (detalhe)77
- Figura 8:** Édouard Manet, *Le buveur d'absinthe* (editado)82
- Figura 9:** Édouard Manet, *La lecture*, 1865, (61 x 73 cm), Óleo s/ tela, Musée d'Orsay, Paris.91

Sumário

INTRODUÇÃO	11
PREÂMBULO	16
CAPÍTULO 1: O FENÔMENO FUTURO E A GARE SAINT LAZARE.	27
CAPÍTULO 2: O BEBEDOR E A SOMBRA.	65
EPÍLOGO: ÉDOUARD MANET E OS IMPRESSIONISTAS.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
BIBLIOGRAFIA	117

INTRODUÇÃO

Antes de tudo amigos. Para além de qualquer proximidade possível e futuramente apontada no desenvolvimento deste esforço entre a poesia de Stéphane Mallarmé e a pintura de Édouard Manet, deve-se levar em consideração a proximidade vivenciada pela amizade entre os dois artistas.

Da amizade, iniciada no começo da década de 70 quando ambos habitavam a *rue de Moscou*, restaram registros como correspondências, ilustrações de poemas e, em especial, dois artigos escritos por Mallarmé a propósito da obra de Manet – o primeiro, *Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet*, e o segundo, *The Impressionists and Édouard Manet*, datado de 1876, onde pela publicação do texto o pintor presenteia o poeta com seu retrato, *O retrato de Stéphane Mallarmé*.

No presente trabalho nos utilizaremos do segundo texto devido tanto às leituras apontadas por Mallarmé a propósito da pintura de Manet quanto às reflexões sobre os novos rumos tomados pela pintura no decorrer do século XIX, principalmente seus contemporâneos, os Impressionistas. Estruturalmente o trabalho contará com um preâmbulo, dois capítulos de desenvolvimento e um epílogo ao final.

Assim iniciamos com um preâmbulo, que por finalidade tem a conexão entre o texto de 76 sobre Manet e os Impressionistas e o retrato de Stéphane Mallarmé. Obras afins, datadas do mesmo ano, sendo o retrato ofertado em forma de *resposta* ao artigo publicado. A necessidade do preâmbulo se faz diante da inexistência de um no corpo do artigo, que é iniciado com a sentença “*Sem nenhum preâmbulo...*” e, também, da importância do registro, uma vez que o texto contém indicadores das reflexões de Manet sobre a pintura, ele que, amigo que era de grandes escritores como Zola e Baudelaire, pouco se deu ao trabalho das penas. Os apontamentos desse esforço inicial se desenvolverão ao longo dos capítulos seguintes.

O capítulo 1 se propõe à leitura do poema *Le phénomène futur (1875)* em relação com o quadro *Le chemin de fer (1874)*, possibilitadas pelas imagens do dia velado presentes nas duas obras – no poema o mundo que parte junto das nuvens e no quadro o mundo oculto sob o vapor do trem. Também propõe a problematização de uma obra que busca a manutenção viva da memória, preservação de sua

vitalidade, sendo entendida enquanto conservação de um tempo passado, lançada ao futuro, operando nessa descontinuidade temporal.

O poema é pensado a partir da imagem do lampião que é aceso assim que o sol afunda sob as águas anunciando o início da noite. Antes que se instale a noite, candeeiros são acesos, iluminando artificialmente o mundo. De modo análogo, a operação do poema enquanto manutenção da memória lançada ao futuro se faz de modo similar ao das luzes artificiais. Um evento passado, assim que encontra seu momento derradeiro, é rendido diante de um esforço luminoso que pretende conservar seus traços vitais, projetando-o para um tempo vindouro, possibilitando uma segunda vida, uma sobrevivência em nome da palavra.

Uma mulher de outrora é conservada através do tempo pelas letras do poema. Pretende-se viva em sua sobrevida. De certo modo estamos nós, leitores do poema, situado em nosso tempo agora, mantendo viva a memória inscrita do corpo da mulher.

Já no quadro de Manet as relações partem, em primeiro lugar, da conservação similar das mulheres de outrora, a personagem leitora e a pequena garota, seus trajés, seus trejeitos, suas vitalidades. A imagem nos fornece indícios de um tempo passado, mantida e preservada pela obra. Seguindo o caminho indicado pelo vapor que encobre a paisagem, área nebulosa para qual a garota olha de maneira fixa, encontramos um espaço neutro, vazio, uma massa de vapor que oculta o mundo situado atrás das grades. A falência do mundo que, no poema, parte junto das nuvens, no quadro esconde a paisagem situada além das barras verticais.

O capítulo 2 se vale da imagem *Le buveur d'absinthe* (1858), considerada como a primeira grande obra do pintor, em relação com os poemas *Le démon de l'analogie* (1874) e *Éventail de M. Mallarmé*, publicado postumamente em 1914.

O quadro apresenta um personagem maltrapilho, espécie de dândi boêmio que perambula pelas ruas noturnas de Paris. Esse tipo de maltrapilho tornou-se usualmente conhecido após a reforma de modernização da cidade, implantada durante o segundo Império, ordenada pelo então imperador Napoleão III e executada pelo Barão de Haussman, prefeito do Sena durante as décadas de 50 e 60.

Primeiramente apontamos a reaparição do personagem maltrapilho representado em outra obra, *Le vieux musicien* (1862). O mesmo personagem,

vestindo a mesma sobrecasaca, portando a mesma cartola, aqui reaparece. A obra é analisada mediante a ausência de olhos no olhar do personagem boêmio, quando comparada com a vitalidade pulsante do olhar do velho músico.

Voltando ao quadro do bebedor de absinto, a leitura da suposta sombra do personagem que aparece ao fundo da imagem é colocada como ponto central da análise. Problematizada, a sombra possibilita uma reflexão sobre a representação visível do mundo enquanto mantém um caráter inaparente em sua aparição.

Sobre a sombra projetada (ou não) do protagonista, traçamos um paralelo com o célebre mito da caverna platônico. No mito as sombras são projetadas na parede situada ao fundo da caverna, de modo que sirvam de representações das coisas mundanas aos homens nela aprisionados. O paralelo com o mito se dá através da existência ou não de uma parede no plano mais afastado do quadro, uma espécie de suporte para a sombra. De certo modo o próprio espaço da tela é similar à superfície da parede, enquanto suporte das sombras do mundo, análogos em suas funções.

A indecisão a propósito da sombra, se ela é ou não sombra do protagonista da imagem, é instaurada uma vez que não podemos afirmar a existência ou não da parede ao fundo da imagem. Sem parede, sem o suporte necessário para a projeção, a sombra se assumiria autônoma, podendo ser lida como outro personagem, oculto, afastado.

O poema *Le démon de l'analogie* é evocado sob a égide da parcela que se mantém oculta no jogo representativo, aqui enquanto parcela de perda, ocasionada nos versos do poema onde lemos o desfalecimento da palavra *pénultième*, a penúltima sílaba morre, deixando ecoar o som *nul* da palavra, a mantém em aberto, ocultando seus desígnios.

Outro quadro de Manet surge durante o capítulo 2, *La Lecture (1865)* quadro que contém um retrato de Suzanne Manet, vestindo um longo vestido branco, cor do sofá onde está sentada. Ao fundo outro personagem famoso dos quadros de Manet, León Leenhoff é representado portando um livro aberto, prestes a executar a leitura em voz alta. O quadro é analisado a partir das transparências do vestido da personagem e também das cortinas que cobrem a janela da sala. A instabilidade material das transparências é pensada não apenas no universo pictórico, mas também relativa à aparição material da palavra na poesia de Mallarmé, de modo que

seu poder material turva o éter transparente do sentido, chamando a atenção e se interpondo frente aos olhos do leitor. A palavra em relação com as transparências dos tecidos, a materialidade visual da tinta e da palavra, são temas de discussão presentes ao longo do texto.

Por fim temos um epílogo que contém a tradução para o português do texto “Édouard Manet e os Impressionistas”, feita por mim no decorrer da pesquisa. Traduzido com a finalidade de ser ponto de partida da elaboração desse esforço, é citado e analisado diversas vezes ao longo dos capítulos, sendo assim necessária sua aparição em caráter integral dentro do corpo do trabalho. Assim dedicamos a parte final do trabalho para o texto integral em sua tradução para a língua portuguesa.

Importante ressaltar desde já que a tradução para o português que aqui foi realizada se valeu do texto *original* publicado em inglês, escrito primeiramente em francês, mas que foi traduzido para a língua inglesa por Robinson, tradução essa que foi corrigida e elogiada pelo próprio poeta. Ou seja, o texto que foi publicado é já uma tradução, em que o escrito primeiramente em francês nunca foi publicado. Sua republicação em 2002 no segundo volume das obras completas de Mallarmé contém uma tradução para o francês, feita a partir do original inglês, retraduzindo o texto para a língua francesa.

Ciente de uma tradição de leitura da obra de Manet que se dá sob seu aspecto modernista, mais próxima da concepção da vida moderna registrada por Baudelaire – o mundo das multidões, das indumentárias, das efemeridades transitórias da vida moderna – e uma visão naturalista da sociedade parisiense retratada por Zola – um retrato das classes sociais, um posicionamento político diante do momento histórico – este trabalho propõe um caminho outro, uma leitura mais próxima da poética neutra de Mallarmé, preocupada em evidenciar o aspecto material da palavra em detrimento de um motivo aparente e representativo do mundo.

Mantemos as demandas por uma resposta às leituras que prezam pela inscrição das obras no diálogo com o contexto histórico em que estão inseridas, muitas vezes iluminadas pela leitura crítica da obra enquanto reação direta aos fatos contemporâneos, mas buscando sempre esse aspecto imparcial da obra enquanto mundo em suspensão, afastado dos motivos – sejam sociais, políticos ou históricos

– apelando para a característica eterna dessa projeção, marca de um passado acontecido lançado para além de seu tempo, inscrito enquanto obra (quadro, poema) e reinventado pelo leitor ou espectador no momento em que com ela trava contato.

De certo modo as obras tanto do poeta quanto do pintor nos permitem esses desdobramentos, cientes que estão de sua materialidade, assim como de seu lançamento que atravessa o tempo, hiato entre o passado e o presente que rememora e o reconduz ao futuro.

Começemos, desde antes, o futuro texto.

PREÂMBULO

“*Sem nenhum preâmbulo*”, assim se inicia o texto “Édouard Manet e os Impressionistas”, publicado originalmente em inglês na edição da *The Art Monthly Review* de 30 de setembro de 1876, onde Mallarmé faz uma defesa da obra de Manet diante da sua não aceitação por parte da crítica especializada da época, traçando relações entre a produção do pintor e a escola insurgente de pintura que ficou conhecida sob o nome de Impressionismo. A não necessidade de um preâmbulo para o ensaio de Mallarmé aqui é refusada uma vez que ao longo do esforço estaremos retomando os apontamentos levantados nesse pouco conhecido ensaio e tão importante sob o aspecto das análises contemporâneas das obras de Manet realizadas pelo poeta, e também de todas as possíveis relações entre as pinturas e os poemas.

Sobre o ensaio de Mallarmé, tomaremos como apoio um artigo de Jean C. Harris publicado na *The Art Bulletin*, vol. 46, n. 4, de 1964, sob o título de “A Little-known Essay on Manet by Stéphane Mallarmé”. Harris inicia seu artigo questionando outros ensaios publicados a respeito da obra de Manet.

Zola, por exemplo, durante a década de 60 defende brilhantemente a pintura de Manet no artigo publicado na *Revue du XIXe siècle* de Janeiro de 1867 (p. 88 - 104) mas, na década seguinte, escreveria em 1879 para um periódico Russo, que fora republicado em Paris, acusando a escola impressionista e Manet de produzirem obras apressadas e inacabadas¹.

Mallarmé, de maneira contrária à de Zola, sempre exaltou os esforços de Manet nos ensaios publicados. Primeiramente, em 1874, publica em *La Renaissance littéraire et artistique* de 12 de Abril o texto “Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet”. Aqui é feita uma defesa explícita da obra de Manet mas que, segundo Harris, ainda é voltada mais como uma resposta às críticas de curta visão apontadas pelo júri do Salão de 74, como sugere o próprio título que encabeça o ensaio, mas que teria relativamente poucas análises referentes às obras do pintor. Já no ensaio de 1876 encontramos análises mais minuciosas das características pictóricas da obra de Manet da década de 70, e também um paralelo encontrado

¹ Para continuação desse argumento, ver: George Heard Hamilton, *Manet and His Critics*, New Haven, 1954, p. 84 - 87 e Ima N. Ebin, “Manet and Zola”, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, n. 27, Junho, 1945, p. 370

entre suas obras e o desenvolvimento da pintura moderna francesa, seus contemporâneos.

Segundo Harris, o primeiro artigo é mais procurado pelos estudiosos de Manet e Mallarmé, talvez pelo fato do segundo ter sido publicado originalmente em inglês ao invés do francês, língua de ambos os artistas, em um periódico britânico menos conhecido. Sua publicação acontece mediante a tradução do texto em língua francesa para o inglês realizada por George T. Robinson, onde o texto original nunca mais foi encontrado, restando apenas sua tradução inglesa.

Robinson solicita ao poeta que escreva o texto sobre pintura impressionista e sobre a produção de Manet, conforme escreve em uma carta endereçada à Mallarmé:

Nosso amigo mútuo Mr. Arthur O'Shaughnessy me disse que você terá a bondade de me escrever um artigo a propósito e sobre os objetivos (ou seja as "intenções", as "aspirações") dos impressionistas e especialmente a propósito de Manet. Dar-lhe-ei duas ou três páginas de duas colunas... Exprima vossa opinião e sua história ou qualquer crítica francamente, eu lhe suplico. Fale ao público como falas aos teus amigos – certamente sem muita discussão mas também nem tão breve. (Mallarmé, 2002, p.1703)

Foi por intermédio de Arthur O'Shaughnessy, amigo em comum com Mallarmé, que o então diretor da revista inglesa Robinson solicita o texto ao poeta. Robinson traduz o texto e o publica. A respeito da tradução, o próprio poeta a elogia explicitamente em carta endereçada ao amigo em 19 de outubro:

Obrigado uma última vez pelo artigo sobre os Impressionistas. M. Robinson tem sido encantador em muitos pontos ; e, além de qualquer viés contrário fácil de corrigir (está bem entre nós!) sua excelente tradução faz honra à minha prosa, e restitui o razoável trabalho. (Mallarmé, 2002, p. 1703 – 1704.)

Temos que o texto inglês traduzido por Robinson agora é o original, aceitado e elogiado pelo poeta. Nunca antes republicado, agora está reproduzido na edição atual das Obras Completas pela Pléiade, onde foi retraduzido para o francês, mantendo a versão original inglesa no pé das páginas.

De início, o texto apresenta um vislumbre histórico sobre os movimentos artísticos de meados do séc. XIX, principalmente o realismo de Courbet, que permitiram o impulso para que a produção artística tomasse um novo rumo. Mallarmé oferece uma breve definição do que podemos entender pelo movimento realista: a impressão no espírito das coisas mundanas tais quais aparentam ser, destituídas de toda imaginação intermediária. No texto o esforço realista pode ser

então entendido como a transferência, sem o intermédio da imaginação, das coisas do mundo (primeiramente impressas no espírito) para a obra de arte. Podemos pensar que uma nova trilha contemporânea talvez operasse invertendo o jogo, priorizando a imaginação em detrimento das coisas exclusivamente mundanas, ou uma relação entre a imaginação e uma imagem espiritual, surgida primeiramente no espírito.

O público, dotado de certa boa vontade, desejoso de contemplar a nova pintura francesa, visita as galerias onde ocorrem exposições da pintura impressionista e encontra imagens estranhas, novas, não usuais. Daí surge uma crise inesperada que, segundo Mallarmé, é recorrente dentro das escolas artísticas. O que seria essa crise? Podemos pensar que o público, assim como o próprio júri dos salões, a crítica acadêmica, ainda estavam contagiados pelo espírito realista. Seus olhos ainda esperavam encontrar imagens que fizessem referências claras e diretas ao mundo aparente das coisas. Porém encontraram imagens que não aparentavam ser oriundas do mundo aparente, “dando uma impressão ordinária do motivo que as fez”.

O pintor sempre optou por produzir as imagens fora das convenções aprendidas na academia. Neste trecho do artigo o poeta faz uma das mais belas defesas e análises da produção pictórica de Manet:

Manet, quando deita fora as cautelas da arte e conversa com um amigo entre as luzes de seu estúdio, se expressa com brilho. Então isso é o que o diz que entende por Pintura ; quais novos destinos estão ainda reservados para ela ; o que ela é, e como é que ele pinta a partir de um instinto irreprimível, e que pinta como o faz. Toda vez que começa uma imagem, diz ele, mergulha nela de cabeça, e se sente como um homem que sabe que seu plano seguro para aprender a nadar com segurança é, perigoso como possa parecer, para se lançar dentro d'água. Um de seus habituais aforismos então é que ninguém pode pintar uma paisagem e uma figura pelo mesmo processo, com o mesmo conhecimento, ou no mesmo estilo ; nem o que é mais, mesmo duas paisagens ou duas figuras. Cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito. A mão, fato é, conservará alguns dos segredos adquiridos de manipulação, mas o olho deve esquecer tudo isso que tem visto, e aprender novamente da lição de antes. Ele deve abstrair-se da memória, vendo apenas aquilo que observa acima, e assim como na primeira vez ; e a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada somente pela vontade, esquecida de toda astúcia anterior. Como para o próprio artista, seu sentimento pessoal, seu gosto peculiar, são para o tempo absorvido, ignorado, ou colocado de lado para o gozo de sua vida pessoal. Um resultado como esse não pode ser atingido todo de uma vez. Para alcançá-lo o mestre deve passar por várias fases antes que sua auto-

isolação possa ser adquirida, e essa nova evolução da arte ser aprendida; (MALLARMÉ, 2014, p.89-90)²

Aqui podemos encontrar a relação entre o esforço de Manet em pintar uma imagem autônoma frente ao mundo, uma imagem que seja uma pintura, esforço que ia contra aos princípios realistas e românticos da representação. *Mergulhar de cabeça* na imagem é conferir à imagem um novo paradigma. Conforme dito, o realismo utilizava-se da imagem para representar, o mais fiel possível, algum evento mundano. O esforço de Manet é mergulhar na imagem, conquistar sua autonomia, engendrar um novo mundo que é apreendido no processo criador. Cada trabalho como uma nova criação do espírito.

A mão conservará alguns dos segredos adquiridos, mas o olho deve esquecer-se do que viu. Essa supremacia da memória manual, a memória muscular, que é acessada no momento de feitura da obra é um ponto muito importante. O pintor não deve pintar tendo como ponto de partida a memória ocular. De certo modo a memória ocular tem relação mais profunda com a pintura realista, pois do olho que se vale no momento em que procura representar com perfeição o objeto observado. Aqui a mão é quem guia. Ela deve tornar-se soberana frente ao olho que, no processo, olha o produzido como pela primeira vez, esquecido da memória ocular de outrora.

O gosto pessoal do artista é colocado de lado, ignorado nesse momento, deve ser evocado somente para sua vida pessoal. O trabalho produzido não deve levar em consideração questões pessoais, deve ser imparcial, guiado somente pela vontade. Mallarmé chama o processo de “auto-isolamento”, uma espécie de transe, o que entende por uma evolução da arte. O artista deve desenvolver essas qualidades ao longo de tempo, podendo então tornar-se imparcial, destituir seus olhos da memória ocular do mundo e adestrar sua mão para que guie pela vontade a nova obra a ser produzida. Todo esforço em nome da autonomia da imagem frente ao mundo.

Manet se abstém das técnicas apreendidas com Couture e busca refúgio nas pinturas dos mestres espanhóis antigos, tais quais Goya e Velásquez. Dos velhos mestres espanhóis o pintor herda as atmosferas esplêndidas, tons brilhantes e certa

² Utilizaremos, nas citações referentes ao texto *Édouard Manet e os Impressionistas*, a tradução presente no epílogo deste trabalho.

rapidez de execução, com ataques rápidos e precisos dos pincéis. É nos mestres do passado que Manet encontra os motivos para produzir suas obras. E nesse ponto há uma interessante relação entre o resgate do passado procurado pelo pintor e uma noção de um movimento semelhante em literatura proposta por Mallarmé:

As imagens nas quais essa volta às tradições dos antigos mestres do norte e sul são achadas constituem um primeiro estilo de Manet. Agora os antigos escritores de arte expressaram pela palavra “estilo”, menos o florescimento prodigioso do gênio durante uma de suas estações intelectuais do que o fato fundador, fonte, ou o buscado pelo próprio pintor. Mas aquilo no qual o pintor declara muito de sua visão é a escolha de seus conteúdos. A literatura muitas vezes se afasta de seu caminho corrente para buscar pelas aspirações de uma época do passado, e para modernizá-las para sua própria finalidade, e na pintura Manet acompanhou um curso similarmente divergente, buscando a verdade, e a amando quando encontrada, porque sendo verdadeira era tão estranha, especialmente quando comparada com seus velhos e desgastados ideais. (MALLARMÉ, 2014, p.91)

O resgate das tradições antigas ocorre no momento inicial dentro da obra do pintor. Temos aqui também uma reflexão a respeito do que a crítica entenderia por estilo que, segundo Mallarmé, estaria mais interessada com o fato fundador, fonte ou, para mantermos a linha do que vem sendo abordado neste estudo, dos eventos mundanos – qual evento mundano ou qual motivo visível levou o pintor a produzir a imagem, não levando em consideração o florescimento prodigioso da imagem em uma de suas estações propícias, levando em consideração o jogo entre mão e olho, memória muscular e memória ocular levantado acima.

Modernizar o passado é propor-se à manutenção da memória. O resgate dos motivos antigos dos grandes mestres espanhóis é, de certo modo, restaurado, atualizado, rerepresentado sob um novo aspecto. Assim o pintor, ciente de seu lugar no tempo, retorna (tal qual o próprio processo mnemônico) ao passado para rever motivos antigos e apresentá-los sob um novo aspecto que, segundo as palavras de Mallarmé, era verdadeiro. A busca então de Manet é descrita sob a palavra “verdade”. Uma busca pela verdade. De algum modo essa verdade poderia estar inscrita nos motivos antigos, talvez como uma repetição desses conteúdos, se seguirmos a ideia de manutenção dessa memória. Quando apresentada sob essa nova leitura, uma leitura atualizada, essa verdade gera o estranhamento comum às novidades desveladas.

É necessário aqui pensar a relação entre a palavra “verdade”, entendida enquanto a busca do pintor, e a própria noção de manutenção da memória.

Seguindo uma interpretação etimológica heideggeriana da palavra verdade³, temos então a ponte entre a verdade e a memória, uma vez que a palavra grega ἀλήθεια (alétheia) é composta de modo que o prefixo indicado pela letra alfa ἄ indica uma negação (como em português a própria letra a em a-temporal) e a palavra λήθη que indica uma ideia de esquecimento ou ocultação. Assim, alétheia, enquanto “verdade”, “realidade”, pode ser lida como o “não-esquecimento”, a “não-ocultação”, ou seja, “revelação”, “desencobrimento”.

Assim, a partir do que Mallarmé aponta enquanto o esforço do pintor como busca pela verdade, podemos entendê-la como busca por aquilo que não pode ser esquecido. Trazer novamente à tona os motivos verdadeiros servindo à própria manutenção de uma memória que não pode ser esquecida.

Também não pode ser encoberta, não pode permanecer oculta, uma vez que a verdade se apresenta enquanto desencobrimento, enquanto revelação. É revelado aquilo que é descoberto, retirado de sua ausência, exposto. Sobre tal esforço de revelação das obras de Manet, tomemos novamente as palavras de Mallarmé:

Se nossa humilde opinião pode ter qualquer influência nessa história imparcial do trabalho do chefe da nova escola da pintura, eu poderia dizer que o período de transição em si de forma alguma deve ser lastimado. Seu paralelo é encontrado na literatura, quando nossas simpatias estão subitamente despertadas por algumas imagens novas a nós apresentadas; e isso é o que eu gosto no trabalho de Manet. Ele surpreende a todos nós como algo por muito oculto, mas subitamente revelado. Cativante e repulsivo ao mesmo tempo, excêntrico, e novo, tais tipos como ele nos deu eram necessários em nossa vida ambiente.⁴(MALLARMÉ, 2014, p.91)

Aqui o poeta diz que admira particularmente o caráter surpreendente das obras de Manet, na qual algo que há muito tempo esteve oculto foi subitamente revelado. A revelação de algo que se manteve ausente, encoberto há muito e fora trazido à vigência de maneira súbita, rápida, gerando a repulsa das novidades excêntricas ao mesmo tempo em que cativa com os novos tipos apresentados. Novamente no trecho encontramos o paralelo entre essa busca pela verdade e um esforço da própria literatura que operam nesses momentos de transição, em que há paradigmas antigos e tradicionais que devem ser postos à prova em nome das novidades engenhosas de um novo motivo artístico.

Voltemos à reflexão a que nos propomos. Primeiramente temos que, para que

³ Ver: Martin Heidegger “Aletheia” In: *Ensaio e conferências*, Trad. Márcia Sá Cavalcante Schumbach, Petrópolis: Vozes, 2002, p. 205 – 227.

⁴ Retomaremos o argumento na página 39 deste trabalho.

a obra possa ser uma nova criação do espírito, *o olho deve abster-se de toda a memória*, todo o conhecimento adquirido pelo olho deve ser subtraído. Pode o olho esquecer-se do que nunca é esquecido? Como poderia o olho manter-se afastado do que nunca declina? Se Manet busca a verdade, poderia encontrá-la sem a ver? Seria necessário aqui que os olhos fossem sublimados diante dessa verdade. A busca então pela verdade não poderia ser uma busca visual. Pensemos então na autonomia da mão frente ao olho. Ela também deve esquecer-se de uma memória antiga para que seja guiada somente pela vontade, longe das habilidades mnemônicas herdadas.

A vontade que guia a mão não é subordinada à memória e, por consequência, nem ao mundo aparente em sua visualidade. A busca do pintor é, paradoxalmente, uma busca visual que deve desfalecer em sua característica mais íntima. Toda a visualidade do mundo, entendida enquanto motivo originário da imagem, deve ser abstraída, esquecida, em nome de uma verdade outra, uma verdade que ao mesmo tempo não pode ser esquecida, mas que deve ser esquecida, não pode ocultar-se mas se apresenta oculta, esteve oculta há muito tempo. Ao mesmo tempo seria uma manifestação visível de sua invisibilidade mais aparente.

Lemos também sobre o resgate dos motivos dos grandes mestres do passado. Modernizar tais motivos de modo que, quando comparados aos ideais desgastados desse passado, essa verdade se assuma enquanto novidade. Pode aquilo que nunca é esquecido ser tomado como novidade? O que pode haver de novo naquilo que nunca declina? Em resposta no texto, temos apenas que essa novidade gera estranhamento devido ao seu alto grau de excentricidade.

E por fim essa novidade revela algo que há muito tempo esteve oculto e, sob o esforço modernizador desse passado desgastado, é subitamente descoberto. Como pode a verdade estar por muito tempo oculta uma vez que ela é o próprio descobrimento, a própria revelação?

Como responder a essas demandas impossíveis? Aqui tecemos um jogo insolúvel. E para propor uma resposta às demandas, podemos nos valer da própria resposta que o pintor deu ao poeta como forma de agradecimento pela publicação do texto na revista britânica. A resposta foi dada em forma de retrato. O retrato de Stéphane Mallarmé.

Manet escreve em correspondência ao poeta: *“Eu adoraria ler em Francês o*

artigo da revista inglesa. Caso o tenha me traga no domingo. Vosso retrato está enquadrado e não vai mal.” (Mallarmé, 2002, p. 1703, grifo do autor)

A resposta então foi enquadrada e enviada em forma de imagem. Dos apontamentos questionados encontramos algumas relações interessantes nessa resposta pictórica do pintor ao poeta. De certo modo o texto e o retrato são bons exemplos do diálogo, não só de dois amigos em suas interações pessoais, mas um diálogo entre suas obras, uma relação direta estabelecida explicitamente. Podemos ver Manet do texto de Mallarmé, podemos ler Mallarmé no quadro de Manet.

Na imagem vemos o poeta sentado em uma poltrona de estofado claro. Está inclinado para o lado, denunciando uma posição de conforto, relaxamento, apoiado sobre o braço que culmina no charuto entre os dedos que, além de segurar o charuto aceso, também repousa sobre as páginas de um livro aberto. O dedo esticado sobre as páginas do livro talvez esteja apontando para o objeto, denunciando sua importância. A outra mão está oculta dentro do bolso da casaca que veste o personagem.

Ao fundo uma suposta parede estampada com alguns motivos florais, evidenciados por indícios de vegetação ao longo do fundo, acima da poltrona.

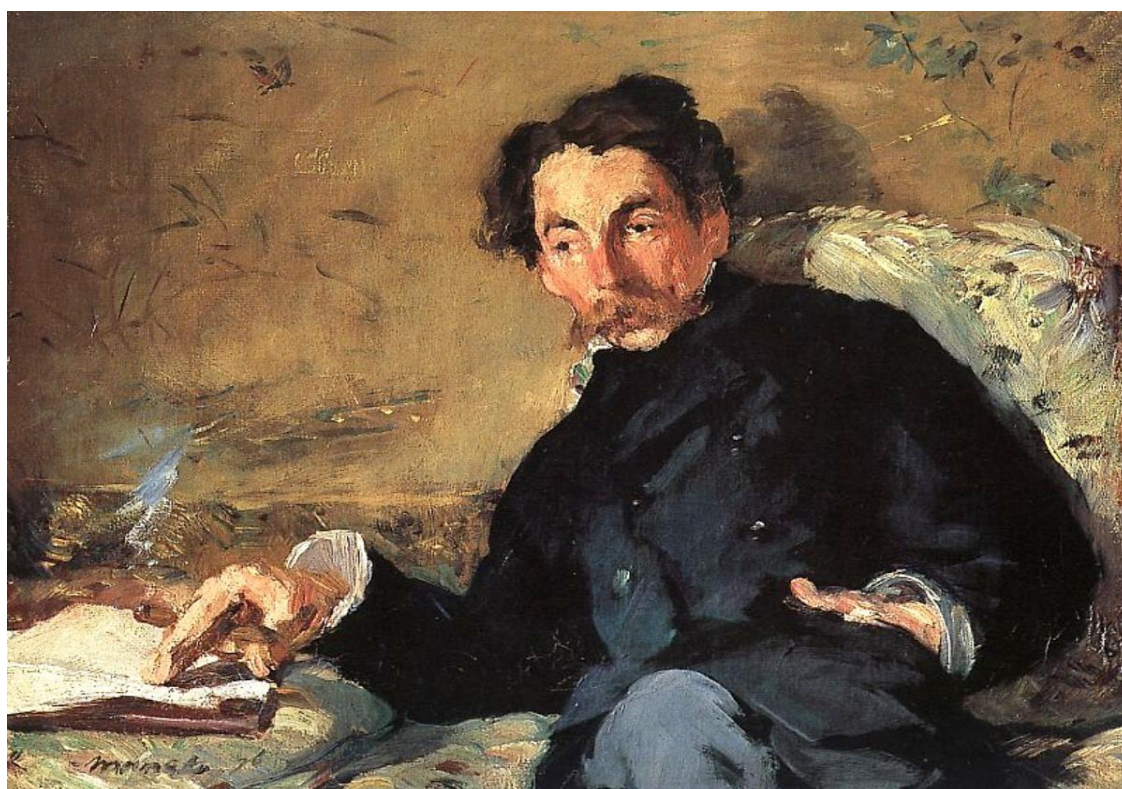


Figura 1: Édouard Manet, *Retrato de Stéphane Mallarmé*, 1876, (27,5 x 36 cm), Oléo s/ tela, Musée d'Orsay, Paris.

Do corpo do poeta representado na imagem vemos três partes aparentes: a cabeça e as mãos. Das mãos, uma indica o espaço das páginas abertas do livro enquanto a outra se oculta sob o bolso da casaca. Da mão oculta vemos apenas o polegar para fora do bolso, do resto apenas supomos a existência, completamos o restante da mão com nossos olhos, mas a mão em sua completude não pode ser vista. Ela está presente na imagem, vemos o dedo e parte do pulso que sobra para fora das mangas. Mas ao mesmo tempo não está presente, guarda-se dentro do bolso. Podemos dizer que a vemos em sua ausência, que ela é apresentada encoberta, resguardada.

Por outro lado a outra mão está aparente, fora das mangas. Segura o charuto que emite a fumaça que se dissipa no ar. Digamos que a mão aparente possui um papel no mundo representado na imagem. Há nesse ponto da representação muitos elementos, muita importância foi investida nesse espaço da imagem. As páginas do livro contrapondo a massa clara da poltrona, equilibrando os tons claros do quadro, a fumaça que é produzida com rápidas pinceladas de um tom cinza claro, instáveis como a própria dissipação da fumaça no ar.

De certo modo o jogo entre as mãos remonta o comentário do poeta ao pintor quando escreve que a obra parece revelar subitamente o que estava por muito oculto. Aqui uma mão permanece oculta enquanto a outra é revelada. A que está exposta indica as páginas do livro, como se pudesse ser revelada pelas páginas abertas. Podemos pensar nesse objeto indicado pela mão aparente em relação com a importância do livro dentro da obra poética de Mallarmé. O espaço do livro é repensado na obra do poeta, onde busca a construção de um livro infinito, que jamais pudesse ser lido duas vezes do mesmo modo. As palavras ritmadas distribuídas nas páginas deixando espaços vazios entre uma e outra, onde o branco vazio da página também pode ser lido, também é pensado enquanto estrutura do poema e, por conseguinte, do livro.

O livro na imagem é representado com as páginas em branco. A massa branca do livro aberto equilibrando estruturalmente os tons claros na imagem como contrapeso da massa branca da poltrona. A mão que toca o livro é a mão que está aparente. A que se oculta serve de contrapeso entre a aparência e o ocultamento. É necessário que uma mão esteja encoberta para que a aparente possa denunciar o espaço aberto do livro. É necessário que algo se guarde nesse movimento que

desencobre e indica. A parte que se mantém oculta impulsiona a parte que se apresenta, assim como os espaços em branco do poema ocultam aquilo que se apresenta como letras nas palavras das folhas do livro. Há aqui uma relação fundamental para nossa investigação.

Podemos encontrar uma estrutura triangular evidenciada na composição da imagem, estrutura que obtemos utilizando o olhar estrábico do personagem como ponto de partida. Se tomarmos as pupilas negras dos olhos do poeta como ponto de partida dessa estrutura, vemos que um olho parece direcionar-se à mão oculta enquanto o outro parece olhar as páginas abertas.

Um olho se projeta para fora do quadro, olhando na direção da mão que se oculta ao passo que o outro parece olhar para o livro aberto, mirando a mão que se apresenta. Em uma entrevista concedida ao jornal *L'Echo de Paris* em 1891, realizada por Jules Huret, Mallarmé diz um célebre aforismo: “*No fundo, o mundo é feito para acabar em um livro*”. Na imagem vemos como um dos olhos parece olhar para o mundo de fora do quadro enquanto o outro olha para o livro aberto. Um olho no mundo o outro olho no livro. O mundo estaria relacionado, nessa leitura, com a mão oculta ao passo que o livro aberto seria a mão aparente. Deve o mundo ocultar-se sob o manto do nome para que seja conduzido ao livro, ao poema.

Vejamos a estrutura representada na imagem abaixo:



Figura 2: Édouard Manet, *Retrato de Stéphane Mallarmé* (editado)

O triângulo é formado pela relação entre mãos e os olhos. A base do triângulo é a linha que liga as mãos, ao passo que os lados são traçados tomando como ponto de partida a direção que o olho parece apontar na imagem. Tal estrutura triangular aparece, por exemplo, em imagens como a asa (*aile*) e o leque (*éventail*), muito utilizadas pelo poeta em diversos poemas. A própria palavra *aile* é repetida ao fim da palavra *éventail*, onde a segunda é marcada pela letra V, um triângulo invertido. Tal jogo, gráfico em primeira instância, também remonta a possibilidade de revelação e ocultamento. A asa, assim como o leque, apresenta uma estrutura em V, triangular também, onde a asa quando retraída oculta o corpo do pássaro, assim como o leque oculta a face daquela que o segura. Marca do formato da asa e do leque, a letra V também evoca a palavra *vent* presente em *éventail*, enquanto vento gerado tanto pelo bater das asas como pelo balançar do leque.

Assim a resposta dada por Manet ao texto que Mallarmé publica remonta um jogo possível apontado pelo poeta no texto, jogo que seria característica da obra do pintor e que reaparece como fundamento composicional do retrato, referenciando aos procedimentos análogos nos processos de composição do poeta. Um por outro, outro por um.

CAPÍTULO 1: O FENÔMENO FUTURO E A GARE SAINT LAZARE.

Vejamos o poema *Le phénomène futur* de Mallarmé:

Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages: les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons d'eau. Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi (de la poussière du temps plutôt que celle des chemins), monte la maison en toile du Montreur de choses Passées : maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d'une malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le pêché des siècles, d'hommes près de leurs chétives enceintes, des fruits misérables avec lesquels périra la terre. Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, sous l'eau, s'enfonce avec le désespoir d'un cri, voici le simple boniment : « Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n'est pas maintenant un peintre capable d'en donner une ombre triste. J'apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d'autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. A la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux, semblables aux pierres rares ! ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première. » Se rappelant leurs pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d'horreurs, les maris se pressent : elles aussi par curiosité, mélancoliques, veulent voir.

Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents, car ils n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres navrés et la paupière humide de larmes résignées, se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté.⁵

⁵ Na tradução de José Lino Grünwald: “Um céu pálido, sobre o mundo que se esvai em decrepitude, vai talvez partir junto com as nuvens: os farrapos da púrpura repisada dos poentes se esmaecem num rio a dormir no horizonte submerso de raios e água. As árvores se entediam e, sob sua folhagem embranquecida (pela poeira do tempo mais do que aquela dos caminhos), ergue-se a casa de pano do Exibidor de coisas Passadas: muitos candeeiros esperam o crepúsculo e reavivam os rostos de uma turba infeliz, vencida pela moléstia imortal e o pecado de séculos, de homens junto de suas pobres cúmplices grávidas de miseráveis frutos com os quais há de perecer a terra. No silêncio inquieto de todos os olhos suplicando ao longe pelo sol que, sob a água, soçobra com o desespero de um grito, eis o mero aranzel: “Nenhum anúncio vos regala com o espetáculo interior, pois não existe agora pintor capaz de propiciar uma sombra triste. Eu trago, viva (e preservada através dos anos pela soberana ciência), uma Mulher de outrora. Uma certa loucura, ingênua e original, um êxtase de ouro, não sei mais o quê! por ela eleita, sua cabeleira se curva, com o encanto dos tecidos, em torno de uma face que ilumina a nudez sanguínea de seus lábios. Em lugar da veste vã, ela tem um corpo, e os olhos, semelhantes às pedras raras! Não valem esse mirar que se projeta de sua carne afortunada: seios suspensos como se estivessem cheios de um leite eterno, apontando para o céu, para as pernas polidas que retêm o sal do primeiro mar”. Lembrando –se de suas pobres mulheres, calvas, mórbidas e prenhes de horror, os maridos se comprimem: elas também, por curiosidade, melancólicas, querem ver.

Quando todos tiverem contemplado a nobre criatura, vestígio de alguma época já maldita, uns indiferentes, pois não terão possuído força de compreender, mas outros, aflitos, e a pálpebra úmida de lágrimas resignadas se contemplarão, enquanto que os poetas desses tempos, sentindo reacenderem-se olhos amortecidos, seguirão para sua lâmpada, érbio o cérebro, por um instante, de

O fenômeno futuro, lemos no título da obra. Pensemos inicialmente na possibilidade conceitual do fenômeno, tomando como sentido a noção que aproxima o fenômeno de um acontecimento. “O que se mostra”, diria tal esforço conceitual. Algo que é exposto, que é posto para fora, que se expõe, porém guardando em si um lado inaparente, oculto, originário. Todo fenômeno é mundano, situa-se no mundo, atuando como espécie de fronteira entre o que acontece e o que se guarda na origem, entendido usualmente pelo amplo conceito ontológico expresso pelo verbo ser. De um lado, palavra futuro pode se referir a um intervalo de tempo que parte de um momento presente, uma marca temporal original, mas que se estende ilimitadamente rumo ao infinito, sem um fim temporal aparente. A noção de futuro também possibilita uma leitura que se relaciona com a noção de acontecimento, porém um acontecimento atemporal, sem um momento específico atual, perdido na vastidão do tempo vindouro.

É nesse sentido que o poema, lendo-o a partir de seu título, propõe uma relação temporal entre o acontecimento e a obra de arte. A obra, nesse contexto, seria algo como um “fenômeno futuro”, lançada para além de seu tempo, destituída de toda atualidade. Seria próxima da imagem da mulher “preservada através do tempo”, evocada no poema, uma beleza viva de outrora, registrada por esse “exibidor de coisas passadas”.

Pensando ainda a relação temporal suscitada pelo título da obra, cito uma passagem de Maurice Blanchot que assim diz:

Sabe-se, também, que Mallarmé retira toda realidade ao presente: “... *não existe presente, não - um presente não existe*”; “*Mal informado aquele que se declare seu próprio contemporâneo ...*”. E, pela mesma razão, ele não admite nenhuma passagem no devir histórico, em que tudo seria corte e ruptura: “*tudo se interrompe, efetivo, na história, poucas transfusões*”. Sua obra é ora imobilizada numa virtualidade branca, imóvel, ora - e é o mais significativo - animada por uma extrema descontinuidade temporal, entregue a mudanças de tempo, a acelerações, lentidões “*paradas fragmentárias*”, sinal de uma essência totalmente nova da mobilidade, em que outro tempo se anunciaria, tão estranho à permanência eterna quanto à duração cotidiana: “*aqui adiantando, ali rememorando, no futuro, no passado, sob uma aparência falsa de presente*”. (BLANCHOT, 2005, p.336)

Seguindo a linha de tal pensamento, nosso “exibidor de coisas passadas” atuaria em um tempo desprovido de atualidade, imobilizando suas impressões, rememorando o passado e o lançando ao futuro sob essa falsa aparência de presente. O poema é animado por uma extrema descontinuidade temporal. Um acontecimento pretende se presentificar no momento em que o poema é lido. Ao mesmo tempo em que surge é já lançado em um tempo outro que adianta e rememora, no futuro e no passado, um presente falso, vindo de outro momento, acontecendo em um tempo distinto e, ao mesmo tempo, sendo prometido ao futuro, entregue simultaneamente às acelerações e às pausas, essas adiantando enquanto aquelas rememoram os acontecidos em um futuro distante.

Em contrapartida temos um pensamento que parece seguir em um viés contrário, porém ainda próximo do texto de Blanchot. Para Baudelaire o “artista moderno” estaria em contato direto com o espírito de seu tempo, buscando a beleza não mais nos antigos costumes há muito expressos por outros pintores e poetas, mas justamente uma beleza atual, a beleza de sua própria época. A moda seria um acesso a essa beleza contemporânea, fruto desse momento presente:

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que essa pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1996; p.23)

Seria um caminho contraditório primeiramente porque o texto de Baudelaire pensa uma relação subjetiva com a ideia de produção artística. O *artista*, o *sujeito* artista, aqui seria marcado como aquele capaz de extrair a eternidade de uma atualidade passageira, entendida como a moda vigente de um período. Por tratar nesse texto de uma análise da obra do artista G., Baudelaire deixa evidente sua preocupação com o sujeito, ele que eternizaria o evento transitório. Já a fala de Blanchot nos diz o desaparecimento da marca do sujeito e o aparecimento da escritura, o próprio corpo textual, dentro da obra de Mallarmé, ao citar a passagem de um poema do poeta que diz que “*a obra implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, mobilizadas pelo choque de sua desigualdade ...*” (BLANCHOT, 2005, p.334)

O pensamento baudelairiano, ao reconhecer o caráter eterno, invariável, retirado de um elemento relativo e circunstancial, seria próximo da ideia das excitações de uma extrema descontinuidade temporal, esse motor matriz das

mudanças de velocidade em relação ao tempo. A mobilidade temporal descontinuada é capaz de lançar ao futuro os frutos dessa imobilização que a obra propõe. Tanto as ideias de aceleração e desaceleração quanto de eternização e transitoriedade expressam contradições temporais, um duplo jogo temporal, *tão estranho à permanência eterna quanto à duração cotidiana*.

Já nas primeiras linhas de *Le phénomène futur* lemos um mundo esvaindo-se em decrepitude, as folhagens embranquecidas das árvores encobrem-se pela poeira do tempo. “*Muitos candeeiros esperam o crepúsculo e reavivam os rostos de uma turba infeliz, vencida pela moléstia imortal e o pecado de séculos, de homens junto de suas pobres cúmplices grávidas de miseráveis frutos com os quais há de perecer a terra*” - as palavras imortalidade e perecimento contrastam no mesmo parágrafo.

Porém esse registro não carrega em si os eventos e experiências vividas no mundo, mas antes vem afirmar a distância dos eventos e a falência decretada das experiências. O mundo repleto de belezas transitórias, mesmo quando eternizado, se esvairá em decrepitude, partirá junto com as nuvens. O que eterniza o poema? Qual substância imperecível se mantém viva nas letras? De onde vem essa mulher que é trazida “viva”, conservada através dos séculos, pelo exibidor de coisas passadas?

Diversos lampiões aguardam o descer da noite para reavivar os rostos dessa multidão infeliz. O poder do candeeiro de re-avivar a multidão com luz artificial assim que a noite instaura a escuridão aqui se faz muito importante. Assim como a luz do lampião torna vivo novamente aquilo que desfalece no cair da noite, da mesma maneira a obra re-aviva aquilo que se perde com o passar do tempo, aqueles que são vencidos pela *moléstia imortal* e assim, desde seu nascimento, fadados à morte. Porém essa segunda vida concedida pelo lampião (assim como pelo poema) é dotada de luz artificial. A sobrevida impulsionada por esse gesto artificial não confere vida própria aos desígnios, mas antes uma segunda vida, destituída das características das vivências originárias.

A respeito da ideia de sobrevida cito um trecho da fala de Fernanda Bernardo no seminário *Demoras da aporia* intitulada “Moradas da promessa”:

(...) dizer-se, como eu digo aqui, que a obra derridiana é *túmulo* do seu pensamento impossível e do impossível e a morada de uma escrita da sobrevivência enlutada, a cena da promessa de sobrevivência do seu pensamento do impossível, nada tenha de pessimista, de negativo ou de nihilizante e de necrológico – pelo contrário, sugerindo que este pensamento não logra acontecer senão *escrevendo-se apagando-se, escrevendo-se a*

apagar-se, deixando rastros do que terá sido a sua incandescência – rastros que são, ao mesmo tempo, que a positividade ou a realidade de um signo abandonado ao “deus dará” do mundo e do porvir, quer o seu apagamento... (BERNARDO, 2012, p.19)

Lemos na passagem acima um comentário que traz uma noção de obra, presente no pensamento de Jacques Derrida, que é comparada com imagens como a do *túmulo do pensamento impossível e do impossível*. A imagem do túmulo aqui se faz fundamental. Os túmulos, segundo Derrida, seriam imortais, eternos, ou antes merecedores de uma imortalidade, pois essa é a promessa que é dada ao morto que ali reside. Assim a obra derridiana seria, ela mesma, o túmulo de seu pensamento, a morada de uma escrita da sobrevivência. O túmulo apresentaria outra forma de se pensar a sobrevivência, pois seria não apenas marca do morto que ali repousa, nem seria marca do reavivamento conferido pela sobrevivência, mas um caminho do meio, um lugar de alteridade, onde há um habitante que carrega a herança de um acontecido frente ao assombramento de um outro que a reconhece.

Lemos nas primeiras linhas do poema o relato do mundo que se esvai em decrepitude, parte junto das nuvens, morre. O mundo, habitando agora no *rastro* escritural do poema, seu túmulo e última morada, escreve-se apagando-se. O poema se inicia escrevendo o apagamento do mundo. É necessário apagá-lo para que ele sobreviva. O céu, as nuvens, os farrapos pisados do poente são convocados para esvaírem-se novamente, eles que já foram, os farrapos que são repisados novamente, nunca consumando de fato a escuridão que o espera, mas antes sempre inserido nesse momento de transição, nesse caminho do meio. O que na fala acima lemos como *rastros do que terá sido a sua incandescência*, aquilo que se apaga no momento do falecimento, é reavivado quando o lampião é aceso, podendo ser entendido como a aceitação de uma herança que não é nem presente e nem ausente, não é morta nem viva, nem passado e nem futuro, tal qual uma segunda luz que brilha quando as trevas se instalam.

A imortalidade se lança ao infinito, assim como a promessa imortal de um futuro é dada ao habitante do túmulo. Escreve Blanchot:

Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. Existe ser - isto é, uma verdade lógica e expressável - e existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta

o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens. (BLANCHOT, 1997, p.323)

A fala da linguagem se apoia sobre um túmulo vazio. Morada da imortalidade do nada que é materializada e reconduzida à vida. Sobrevive porque é mortal, vive porque é nula. Seu desfalecer suspende a existência, a retira de seu lugar corriqueiro lançando-a para além do tempo, tempo que no futuro só reencontrará o desfalecimento novamente. A morte como desfalecimento e o túmulo como a marca imortal do perecimento, suspenso e lançado para um futuro que por ela é prometido.

Quando lemos palavras como túmulo e morte somos conduzidos naturalmente a adotar uma postura negativa que leva em consideração a morte como o ocaso, como negação do impulso de vida. Aqui nessas indagações podemos pensar o túmulo enquanto morada da promessa de uma sobrevida, a morte como último suspiro de vida, ainda enquanto vida, e mais do que isso, uma vida maior que a vida, mais intensa em sua vivência, seu ápice, seu cume, o apogeu. Nessa instância que aconteceria a experiência artística, existiria enquanto marca de vida que, suspensa, se lança ao futuro, marcando o desfalecimento de sua vitalidade original.

Voltando à fala de Fernanda Bernardo, cito a passagem de Derrida, contida ao fim de *Aprender finalmente a viver*, por ela traduzida e citada no mesmo seminário:

[N]ão queria dar curso à interpretação segundo a qual a sobrevivência está mais do lado da morte, do passado, do que da vida e do porvir. (...) Tudo quanto digo (...) da sobrevida (*survie*) como complicação da oposição vida/morte, procede em mim uma afirmação incondicional da vida. A sobrevivência (*survivance*) é a vida para além da vida, a vida mais do que a vida, e o discurso que eu mantenho não é mortífero, pelo contrário, é a afirmação de um vivente que prefere a vida e, portanto, o sobreviver à morte, porque sobrevida (*survie*) não é apenas o que resta, é a vida mais intensa o possível. (BERNARDO, 2012, p.19)

A sobrevivência seria uma afirmação incondicional da vida que, para além de toda relação com a morte ou a possibilidade de morte, se coloca como a vida mais intensa o possível. No poema lemos como o lampião reaviva os rostos daqueles que são vencidos pela moléstia imortal. Logo quando a noite cai, a luz artificial se acende e reaviva aqueles que perecem. A segunda vida, que acende quando o sol se apaga, superando a primeira em intensidade, pretendendo agora a imortalidade, fadada a habitar o túmulo, consuma então a promessa da imortalidade através de

seu ato de sobrevivência. Essa intensidade vital proporcionada pela sobrevivida pode ser compreendida ao lermos no poema como são exaltadas as imagens que pretendem descrever os acontecimentos nesse mundo. Não se trata de uma mera constatação factual ou mera descrição de uma compreensão, mas antes uma exaltação escritural, as palavras cintilam como os pontos luminosos dos candeeiros que aqui se acendem.

Essas operações também surgem no poema “L’amour du mensonge” de *Les fleurs du mal*:

Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,
Où les torches du soir allument une aurore,
Et tes yeux attirants comme ceux d’un portrait.⁶
(BAUDELAIRE, 2003, p.139)

Na passagem citada acima temos passagens semelhantes as dos lampiões de Mallarmé. Aqui o poema diz dos *feux du gaz* iluminando a face pálida de sua musa, dotada de um encanto mórbido, da morbidez que há em um encanto reavivado pela luz artificial, como se o encanto pudesse ser imortalizado pelas palavras, contemplado em sua sobrevivida, despertado de seu túmulo. Também diz das *torches du soir* acendendo uma aurora dentro da noite. Ambos os casos evocam a imagem do fogo, assim como a da luz, que conferem uma sobrevivida, reavivando aqueles que jaziam ocultos em meio às trevas noturnas.

O poema possui um poder semelhante ao das fontes luminosas: poder de conferir uma sobrevivida, de re-avivar os que passaram junto com o dia e agora dormem nesse manto de sombras. Uma nova aurora se instala na noite, no silêncio dos que dormem surge uma voz distante. “*No silêncio inquieto de todos os olhos suplicando ao longe pelo sol que, sob a água, soçobra com o desespero de um grito, eis o mero aranzel: ‘Nenhum anúncio vos regala com o espetáculo interior, pois não existe agora pintor capaz de propiciar uma sombra triste’*”. Mantém-se aqui o jogo crepuscular do sol que afunda sob a água e, prestes a instaurar a escuridão da noite, eis que surge essa voz anunciando que não há anúncio. Não existe agora (*maintenant*) um pintor capaz. A que tempo se refere esse *agora*? O advérbio

⁶ Tradução dos versos: “O amor da mentira”: *Quando contemplo, ao fogo do gás que lhe colore / Tua face pálida, embelezada por um mórbido encanto, / Onde as tochas do anoitecer acendem uma aurora, / E teus olhos atraentes como os de um retrato*. Todas as traduções que não estiverem referenciadas serão de minha autoria.

temporal é utilizado usualmente para expressar um momento presente, porém, quando lançado ao futuro, como no caso do poema em questão, será para sempre destituído de sua atualidade e, contraditoriamente, para sempre re-atualizado. Uma leitura possível “agora” desse *agora* marcado como presente e destituído de atualidade, atualizado no momento atual da leitura, remetendo simultaneamente a um passado conservado e ao futuro pela conservação desse tempo neutro. Agora não há um pintor... Agora não houve um pintor... Agora não haverá um pintor capaz de propiciar uma sombra triste. O uso do advérbio consoma a promessa de um tempo vindouro onde esse agora não é já, mas já o foi e o será de novo futuramente.

São essas descontinuidades temporais que propulsionam o lançamento desse fenômeno ao futuro. Que tanto evocam as sombras tristes de agora, como as sombras tristes que findaram e vivem novamente na promessa desse assombramento novo frente a um outro que assume essa herança lançada na incerteza (talvez até improvável) de um novo acontecimento. Essa novidade que se repete, o re-acontecido do acontecido, ou o acontecido que se mantém no re-acontecimento. Uma parada fragmentada concentrando toda sua energia vital em um único fragmento, espécie de “farrapo repisado” como diria as palavras do nosso poema, sempre lançado e re-lançado no eco temporal que repete e re-repete.

Os farrapos repisados de um poente. As ruínas do céu de um mundo fantasioso. O hiato temporal que é aberto quando o poente é duplicado, suspenso, transportado e lançado a um futuro incerto. Cito Derrida:

Mas dada a estrutura paradoxal dessa coisa chamada literatura, seu começo é seu fim. Sua história é *construída* como a ruína de um monumento que basicamente nunca existiu. É a história de uma ruína, a narrativa de uma memória que produz o evento a ser dito e que nunca terá sido presente. (DERRIDA, 1992, p.42, grifos do autor)

A obra começa no instante em que termina. Tal como um elo entre o que desfalece e o que é reanimado. O elo sustenta um mundo, ou antes a ruína de um mundo, que nunca existiu, que existe após o fim. Derrida atenta para construção dessa ruína que é erguida, materializada. A literatura é material, seu corpo pode ser lido substancialmente. A relação entre sua matéria substancial e a história que aí é construída se dá como memória de ausência, como ruína monumental do que nunca se foi presente.

Memória de sua ausência póstuma. No trecho é proposto um jogo temporal muito interessante na passagem "que nunca terá sido presente" (*will never have*

been present). Aqui são propostos três tempos distintos: o terá no futuro, sido no passado e o presente em sua presença atual. Nunca terá o futuro, sido no passado, presença. A obra, enquanto um fenômeno futuro, enquanto memória em atualização, nunca atingirá o grau da presença. Essa tríplice relação temporal proposta no trecho, que de certo modo remonta o jogo entre temporalidade e memória no espaço da obra de arte, trata de perceber a construção mnemônica de um acontecimento passado que é, pela suspensão do registro, transportado a essa ausência das ruínas, túmulos, e que ambiciona sua imortalidade através da perpetuação e lançamento ao futuro indeterminado.

Cito Derrida novamente:

Essa suspensão epocal reúne em um ato toda a energia do pensamento, uma energia de vitalidade, ao menos uma vez (*energeia* de um *dúnamis*). A intensidade dessa suspensão dá vertigem – que por sua vez dá a única condição para que o por-vir permaneça o que é: está por vir. A condição para que o por-vir continue por vir é que seja não apenas não-conhecido, mas também que não seja *cognoscível enquanto tal*. Sua determinação não deveria mais depender da ordem de um saber ou de um horizonte de pré-saber, mas de uma chegada ou de um evento que se *deixa* ou se *faz* (sem nada *vir ver*) numa experiência heterogênea a toda constatação, assim como a todo horizonte de alcance enquanto tal: isto é, a todo teorema estabilizável enquanto tal. Trata-se desse performativo por vir cujo arquivo não tem mais nenhuma relação com o registro do que é, da presença do que é ou terá estado *atualmente* presente. Chamo a isso *messiânico* e o distingo radicalmente de todo e qualquer messianismo. (DERRIDA, 1995a, p. 92-93, grifos do autor)

Para que o *agora* seja a marca da promessa de um futuro é necessário que permaneça enquanto aquele que está por vir, que seja desconhecido e não cognoscível enquanto *agora*, enquanto marca de um presente atual. O performativo por vir enquanto registro de um mundo que é, ou foi, lançado a um futuro outro pois, uma vez suspenso, retirado de sua temporalidade e lançado em um jogo atemporal, não mais traça laços com um tempo anterior e originário, um tempo memorial. Agora este *agora* não é atual, nem registro de um passado extinto: é a marca da promessa de um futuro, a espera de um por-vir messiânico.

Na passagem lemos uma energia de vitalidade reunida no ato de suspensão. No poema de Mallarmé é possível ler como a Mulher de outrora é apresentada viva, preservada viva através dos anos. A vitalidade é preservada no registro. Essa vitalidade nos diz de uma sobrevivida, mais intensa do que a primeira, uma vitalidade que instaura a sobrevivência dentro do túmulo da escritura. Assim também é dito por Ovídio ao final de *As Metarmofoses*:

“Eis aqui a obra que concluí. Nem o que chamais de cólera divina, nem as chamas, nem o ferro, nem o tempo que tudo destrói, poderão aniquilá-la. Logo virá o dia – à lei do qual só meu invólucro corporal deve obedecer – do término do curso incerto de minha vida. Mas a melhor parte de mim mesmo, que é imortal, se lançará acima dos astros mais elevados – e meu nome será imperecível! Por todas as partes da Terra onde se estende a dominação romana, serei lido em voz alta pelas multidões. E, através dos séculos – se as predições forem exatas – sobreviverei em meu nome!” (PIOBB, 1973, p. 108).

As palavras de Ovídio ambicionam a imortalidade. Atravessando séculos, lidas em voz alta pelas multidões. A lei da mortalidade é restrita ao corpo, o invólucro corporal, já o nome, imperecível. Lançado acima dos astros, perdurando através de séculos. O nome sobrevive, a ele é prometida a imortalidade. Prometida pelos tempos verbais futuros: *poderão aniquilá-la, se lançará, sobreviverei em meu nome...* O futuro prometido à obra, a sobrevida prometida à Mulher. Por onde estiver estendido o alcance dessas palavras, a imortalidade prometida, uma promessa futura, será consumada na sobrevivência do nome. O que ainda sobrevive não é apenas o caráter literário do nome, mas a própria assinatura como lugar do possível que nunca chega a acontecer, nunca se torna um referente. Trata-se da dimensão do nome propriamente dita.

Merleau-Ponty utiliza neste trecho, sob a perspectiva pictórica de imagens, os seguintes exemplos:

O sorriso de um monarca morto há tantos anos, do qual falava a *Náusea*, e que continua a se produzir e a se reproduzir na superfície de uma tela, é muito pouco dizer que está ali em imagem ou em essência: ele próprio está ali no que teve de mais vivo, assim que olho o quadro. O "instante do mundo" que Cézanne queria pintar e que há muito transcorreu, suas telas continuam a lançá-lo para nós, e sua montanha de Santa Vitória se faz e se refaz de uma ponta a outra do mundo, de outro modo. mas não menos energicamente que na rocha dura acima de Aix. Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível (...) (MERLEAU-PONTY, 2004, p.23)

O sorriso do monarca reproduzido postumamente enquanto marca do que teve de mais vívido, continuamente operando seu processo de produção e reprodução. Tal instante de mundo, marca do agora presente, enquanto evento passado e transportado para uma atualidade, refazendo um mundo ausente consumado no registro pictórico. O sorriso morto se reproduz vivo, sobrevive à moléstia e, mesmo desfalecido, sorri enquanto marca de uma vida possibilitada pela sobrevida prometida ao futuro, momento em que o olho olha o quadro.

Voltando ao nosso poema, pensemos a sobrevida prometida pela escritura através da imagem da luz que acende ao cair da noite, reavivando os rostos na escuridão. Nesse jogo as coisas do mundo são duplamente encobertas: numa primeira vez são encobertas pelo próprio manto da noite; depois por um manto luminoso que se sobrepõe à mortalha de trevas, afastando duplamente as coisas daquele que as ilumina noite adentro.

Há a pretensão de manter a mulher *viva e preservada através dos anos*. O leite, alimento vital, não se esgota nos seios dessa mulher, a eterna provedora. Suas pernas polidas retêm o sal do primeiro mar. Essa musa banhou-se nas águas do mar, nas águas do *primeiro* mar, o mar original. Ali se fez mulher e assim é apresentada agora. Viva.

A respeito da aparição da mulher no poema, cito uma passagem de Blanchot, contida no texto “A literatura e o direito à morte”:

Digo: essa mulher. Hölderlin, Mallarmé e, em geral, todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (BLANCHOT, 1997, p. 310-311)

A palavra mulher atua por evocar essa espécie de musa oculta que, quando surge atendendo ao chamado, aparece enquanto uma mulher privada de sua existência, uma mulher destituída de sua materialidade carnal. Para que seja palavra é necessário essa parcela de perda, uma perda de vitalidade, uma perda de existência presente, atual, e mesmo que possa ser reportada sob o nome da palavra, ela ainda surja como ausência de seu ser, sua parcela de perda, a única coisa que ele de fato não é.

Nossa Mulher, a que surge no poema de Mallarmé, surge nua: "*Em lugar das vestes vãs, ela tem um corpo, e os olhos, semelhantes às pedras raras!*". Seu corpo aparente é já uma vestimenta, a veste que recobre seu corpo se veste da palavra Mulher. Ela que nos é apresentada, ainda vida: a palavra. Mulher. A palavra Mulher pode nos fornecer uma pista, um rastro do que entendemos por mulher, o feminino, uma pessoa, uma musa, etc.. Porém, nada mais nos propõe a não ser seu corpo nu, vazio, sem vestes, não aparente. O corpo é a palavra, mas da palavra não se faz um corpo.

Cito Blanchot novamente, agora um trecho de seu texto “A experiência de Mallarmé”:

“É uma regra em si mesma; é imponente mas nada impõe. Também será removida do pensamento que sempre empurra de volta a obscuridade elementar... Em verso, palavras tornam-se “elementos” novamente, e a palavra *nuît*, apesar de seu brilho, torna-se intimidade da noite.” (BLANCHOT, 1982, p. 40)

A palavra é imponente, mas dela não há imposição. Nos versos as palavras se tornam elementos novamente, são reavivadas, mas sempre dotadas de uma obscuridade elementar. *Nenhum anúncio vos regala com o espetáculo interior*. Não há nenhum anúncio, nenhum sinal, pois diante da palavra (ou da imagem), apesar de todo o brilho que é exalado, de todo o *êxtase de ouro*, ainda estamos inseridos na intimidade da noite, sem brilho, como se pudéssemos adentrar, justamente através dessa via luminosa, toda a sombra que se guarda do outro lado, o lado escuro, inaparente

Dentro dessa imagem da “intimidade da noite” não há acontecimento; um livro com as páginas fechadas, quando aberto, as palavras nos empurrando de volta à obscuridade elementar, à inanição noturna. Mesmo quando delas um brilho despenca, sempre nos força a retornar à obscuridade originária.

Ainda a respeito do que se produz ou desfalece dentro desse lugar noturno, cito o trecho de Jean-Luc Nancy, presente em “La pensée derobée”.

A “iluminação” da noite não produz uma visão, e nada acontece, em certo sentido, junto dela. Mas a iluminação que os místicos assinalam se lança na ordem de uma sobre-visão, de uma sobre-sensibilidade excelente – insustentável mas extática, isto é, transportada, removida, sobrelevada. (NANCY, 2001, p. 39 – 40)

De acordo com o trecho citado, a noite iluminada não *produz* uma visão. Não há acontecimento no ato de iluminar a noite. Há antes uma sobre-visão, uma visão além da visão. Se pensarmos na proximidade entre sobre-vida e sobre-visão mantendo-se suas respectivas relações pré-estabelecidas, a sobre-visão seria uma visão mais intensa, sua intensidade gerando um *êxtase*, uma exaltação. Vimos como a noite instaura o falecimento dos eventos que o manto da escuridão instaura. A luz acendendo dentro da noite não é um ato *produtor*, mas um ato de sobrevivência. Conferir um re-avivamento luminoso ao que some na treva instaurada.

Temos aqui um ponto que interliga as ideias de sobre-vida, sobre-visão e intimidade da noite. Quando, no poema, o candeeiro acende a luz artificial e por ela

os rostos são reavivados em meio a noite, surge a mulher de outrora, preservada viva pela sobrevida da luz artificial, apresentada em um ato de sobre-visão extática, removida e sobrelevada (suspensa) de seu tempo originário e transportada (lançada) ao futuro. Os personagens contemplam a mulher, comparando-a com suas próprias esposas. Um mundo outro surge quando a noite cai; os personagens são reavivados com o acender dos candeeiros.

Leiamos esta passagem de Blanchot:

Negando o dia, a literatura reconstrói o dia como fatalidade: afirmando a noite, encontra a noite como a impossibilidade da noite. Essa é a sua descoberta. Quando é luz do mundo, o dia nos torna claro o que nos mostra: ele é poder de tomar, de viver, resposta “compreendida” em cada questão. Mas se pedimos contas ao dia, se chegamos a repeli-lo para saber o que existe antes do dia, sob o dia, então descobrimos que ele já está presente e que o que existe antes do dia é ainda o dia, mas como impotência para desaparecer, e não como poder de fazer aparecer, obscura necessidade, e não liberdade iluminadora. Portanto, a natureza do que existe antes do dia, da existência pré-diurna, é a face obscura do dia, e essa face obscura não é o mistério não desvendado do seu princípio, é sua presença inevitável, um “não existe dia” que se confunde com um “já existe dia”, seu aparecimento coincidindo com o momento em que ele ainda não apareceu. O dia, no curso do dia, permite-nos escapar às coisas, faz-nos compreendê-las e, ao fazê-lo, torna-as transparentes e como nulas; mas o dia é aquilo do que não escapamos: nele somos livres, mas ele mesmo é fatalidade, e o dia como fatalidade é o ser do que existe antes do dia, a existência da qual devemos nos afastar para falar e para compreender. (BLANCHOT, 1997, p. 317)

O trecho citado relata, sob certo aspecto, a impossibilidade de experienciar literariamente a noite, pois nosso entendimento é sempre ordenado pela luz do dia. Sua descoberta acontece na impossibilidade da noite (a noite não é possível) enquanto reconstrução do dia como fatalidade, como perda (a negação do dia). Podemos pensar que o dia, sob a égide do visível apresentado pela luz e o poder de tornar as coisas aparentes, esconde as coisas ao conceder seu manto luminoso que a tudo confere aparência no mundo. Nosso sentido é diurno.

Quando a literatura apela pela afirmação da noite (aqui pode ser entendida como o momento em que as coisas não estão aparentes, pois sobre elas desce agora o manto de trevas, nos impossibilitando de ver, as destituindo de suas aparências mundanas) encontra a impossibilidade da noite. Podemos encontrar uma face obscura do dia, aqui pensada enquanto impotência de desaparecimento. O dia é soberano, assim como é a luz para nosso sentido visual. Nunca escapamos, pela literatura, do dia, mesmo enquanto fatalidade do dia, mesmo quando perda do dia, ainda é dia, mesmo quando afirma a noite, impossível noite.

No poema lemos que, diante do sol que soçobra sob as águas e parte junto dos farrapos de púrpura, prestes que está o dia a ceder sob a noite, eis que surgem as luzes do candeeiros reavivando os rostos. O poente é o momento limítrofe, o último esforço do dia, o segundo que antecede a noite, a fronteira entre a luz e a escuridão. É aí que acontece o poema: na fatalidade do dia que se esvai, na impossibilidade de noite, negada pelo poder de reavivar dos candeeiros que são acesos quando finda a luz natural do dia. O poema não escapa do dia, embora surja no momento em que o dia está se fazendo noite.

É no limite do dia que acontece a cena do poema. As coisas somem diante do dia, pois a luz as torna aparentes. Surgiriam durante a noite, mas também não aparecem, pois na noite temos a ausência de luz. Aí encontraríamos a impossibilidade, tanto diurna quanto noturna, de acontecimento em linguagem. Cito Blanchot novamente:

Além disso, esse poder, o qual a linguagem exerce por nos comunicar ilusão de imediatismo quando de fato nos dá somente o habitual, nos faz acreditar que o imediato é familiar; e assim o poder de linguagem consiste em fazer o imediato aparecer para nós não como a coisa mais terrível, que deveria nos esmagar – o erro da solidão essencial – mas como a adorável tranquilidade das harmonias naturais ou a familiaridade do habitat nativo. (BLANCHOT, 1982, p.39)

O poder da linguagem que consiste em tornar imediato aquilo que habita no erro da solidão essencial. Ao invés de afirmar a escuridão quando a noite cai, a linguagem parece acende o lampião e ilumina, com intuito de tornar habitual, aquilo que desaparece em meio às sombras. No poema lemos o esforço de evocar um mundo para nossas imediações, um mundo que se esvai em decrepitude e onde as árvores se entediam, esbranquiçadas pela poeira do tempo. Primeiramente um mundo é apresentado. Faz-se necessário esse habitat imediato onde, ao cair do sol, a Mulher é apresentada. O mundo que se esvai como habitat nativo dessa musa, seu corpo como um corpo elementar, preservado em sua máxima potência de vitalidade. O mundo e o corpo, ambos prometidos ao futuro pela falsa ilusão de presença propiciada pelo poder de linguagem, que pretende possibilitar, enquanto desfalecimento do dia, aquilo que habita *o erro da solidão essencial* ou a *intimidade da noite*.

A Mulher ainda retém nas pernas o sal das águas do primeiro mar, ainda traz retida em seu próprio corpo uma substância desse lugar originário, mas ela não está lá no momento em que é apresentada. Essa musa de outrora nos é apresentada em

outro lugar, distante do mar original, o sal retido nas pernas como um vestígio de sua passagem.

Mallarmé, em seu texto sobre Manet e os Impressionistas, escreve as seguintes palavras sobre a importância da mulher em relação com tal *intimidade da noite*:

A Mulher é por nossa civilização consagrada à noite, a menos que ela escape disso às vezes pelas tardes de céu aberto na praia ou em meio aos arvoredos, afeiçoados pelos modernos. Penso eu ainda que o artista estaria incorreto em representá-la entre as glórias artificiais da luz de vela ou gás, como naquele tempo o único objeto de arte deveria ser a mulher ela mesma, incitada pela atmosfera imediata, teatral e ativa, bela, mas completamente inartística. As pessoas muito acostumadas, seja pelo hábito de seus chamados ou puramente pelo gosto, a fixar em uma tela mental a bela recordação da mulher, mesmo quando visto assim em meio ao brilho da noite no mundo ou no teatro, devem ter observado que algum processo misterioso saqueia o nobre fantasma do prestígio artificial expresso pelos candelabros ou ribaltas, antes dela ser admitida fresca e simples aos habitantes diários da imaginação. (Antes devo confessar que eu não consultei muitas pessoas nesse obscuro e delicado ponto). A compleição, a beleza especial que provém da própria fonte da vida, muda com luz artificial, e isso é provavelmente do desejo de preservar essa graça em toda sua integridade, que a pintura – que se preocupa mais sobre esse pólen da carne do que qualquer outra atração humana – insiste na operação mental a qual eu tenho aludido ultimamente, e demanda luz do dia – que no espaço com a transparência solitária do ar. A luz natural do dia penetrando em e influenciando todas as coisas, embora ela mesma invisível, reina também nessa típica imagem... (MALLARMÉ, 2014, p. 93)

Lemos aqui uma situação muito semelhante e uma relação discriminada entre a iluminação artificial que se faz necessária quando a noite se instaura, presentes tanto na pintura impressionista quanto no poema em questão. A pintura, assim como a poesia, demanda luz do dia. Seria impossível representar inserido dentro da noite, lemos o uso da expressão “brilho da noite”, que por si também expressa a impossibilidade de noite, onde é necessário um brilho para que possa surgir, o brilho de antes da noite. A influência, em todas as coisas, da luz do dia.

Michael Fried, em seu texto “Manet e sua geração”, levanta os seguintes pontos a respeito dessa passagem do texto de Mallarmé. Assim escreve:

Diversos pontos devem ser acentuados: (1) A associação entre pintura e a face é mediada pela *mulher*; a facialidade da pintura é essencialmente feminina. (2) A passagem da temática da feminilidade é ela mesma inextricável da questão da *teatralidade*, que aqui milita contra a luz artificial e a favor dos efeitos da luz do dia e ar. Mais amplamente, a lógica da feminilidade e facialidade de Mallarmé compreende o impressionismo – ao qual ele atribui Manet – como um movimento anti-teatral. (...) (3) A conexão entre pintura, feminilidade, facialidade, e luz e ar naturais é estabelecida pelo caminho da noção da *coloração* (da mulher) pelo motivo da pintura

como uma arte “que se preocupa mais sobre esse pólen da carne do que qualquer outra atração humana” e assim tem uma afinidade especial pela face feminina vista sob as condições que preservam a “integridade” daquela “graça.” (FRIED, 1992, p. 69)

Pontos interessantes levantados por Fried que consideram a feminilidade como a própria essência da representação artística, considerada intimamente em relação com certo grau de teatralidade. Seria um esforço anti-teatral o de iluminar o corpo da mulher com luz artificial. A pintura enquanto preocupação com a coloração do pólen fresco da carne em relação com a luz natural do dia, esforço de preservação da graça natural da mulher.

Os candelabros acesos saqueiam o prestígio natural do corpo da mulher. Tal militância contra os efeitos das luzes artificiais é entendida aqui enquanto seu caráter teatral, como se a luz artificial agisse de maneira a “encenar” uma nova coloração corpórea, como se ela tivesse o poder de suprimir o pólen natural, destituir toda a graça que a naturalidade da luz a confere.

A noite, assim como o mundo artificial, nos conduz a um contato póstumo com os eventos, onde procuramos o dia que se perde dentro da noite, novamente a luz que confere vida ao dia, que se esvai quando a noite surge. Procuramos uma nova vida, um novo caminho, muitas vezes relembrando os acontecimentos passados durante o brilho do dia, nós que agora estamos deslocados desse instante, suspensos no tempo de uma obra onde diz um dia que já brilhou; e os esforços são para, ao mesmo tempo, evocar as lembranças luminosas do dia e afirmar a escuridão nebulosa da noite.

Outra beleza é admitida quando expomos a Mulher às belezas artificiais dos candelabros. Sua beleza vital é alterada, deturpada e deformada, assim como também deturpamos a beleza ao fixá-la em um quadro imagético como no caso das recordações. O lampião que é aceso ao tombar do dia, nega não somente o dia, mas como nega e impossibilita a noite, impossibilita que seja ela mesma enquanto projeção de sua imagem. Duas vezes negadas nos é apresentada a mulher, surgida no cair da noite, iluminada pelas luzes artificiais dos candeeiros.

Há no poema um esforço pictórico que pretende operar pelo que lemos como *erro* apontado nas letras dessa passagem. O artista erraria ao representar a Mulher sob essas glórias artificiais, não-vitais, uma vez que a pintura (assim como nesse poema) pretendem preservar e conservar a vida, o que demandaria uma luz natural

em detrimento das artificialidades que encontramos aqui em questão. O artista estaria, dessa forma, admitindo seu próprio erro? O fato é que lemos todo o esforço de iluminar a noite artificialmente como esforço mesmo de preservação, pois o artifício que ilumina a noite pressupõe a noite, a obra (assim como aqui é pensada a Mulher) também estaria relacionada diretamente à noite e ao mundo artificial.

Voltemos a Blanchot:

“O mundo cru não é nem cru nem imediato. Mas ele oferece a ilusão de ser assim. É extremamente refletivo; está carregado de história. Mas, na maioria das vezes – como se não nos fosse possível no curso ordinário dos eventos saber que nós somos o órgão do tempo, os guardiões do devir – a linguagem parece ser o lócus de uma revelação imediatamente admitida.” (BLANCHOT, 1982, p. 39)

No trecho lemos de um mundo que não é nem cru nem imediato, pois o jogo ilusório da linguagem nos ludibriaria com seus reflexos, gerando uma ilusão de presente, prometendo um futuro imortal. Nós, *órgãos do tempo, guardiões do devir* suspendemos o curso ordinário dos eventos e devolvemos em seguida, para o mundo, um outro mundo, deslocado de sua temporariedade própria, contaminado pelo lócus da linguagem, que cria uma espécie de ilusão de *revelação imediatamente admitida*. O poema parece nos falar de dois mundos: o mundo primeiro, o mar originário de onde vem a mulher apresentada e o mundo da apresentação, onde ela se mostra, viva, conservada. Assim nos é apresentada a mulher no poema, suspensa em sua temporalidade outra, deslocada de seu mundo primeiro, apresentada viva na promessa de futuro do poema, marca eterna de uma revelação imediatamente admitida.

A admissão é comprovada pelos outros homens e mulheres que, quando veem a beleza dessa musa de outrora, ficam espantados, como podemos ler no trecho: “*Lembrando –se de suas pobres mulheres, calvas, mórbidas e prenhes de horror, os maridos se comprimem: elas também, por curiosidade, melancólicas, querem ver.*” Diante da aparição os homens comparam a beleza da musa com a de suas pobres mulheres, e elas também desejam contemplar essa nobre criatura.

O poema “*Le nuage*” de Mallarmé datado de 1859, assim nos diz:

Nuage es-tu l'écume
De l'océan céleste au flot limpide et pur?
Es-tu la blanche plume
Que détacha la brise, en traversant l'azur,
De l'aile d'un des anges?

Es-tu, quand nos louanges,

Volent avec l'encens aux pieds d'Adonai
Le parfum que balance
Dans l'urne en feu, l'enfant devant la croix ravi?
- Du ciel ou de la France

As-tu pris ton essor?
As-tu vu bien flots, maint verte prairie?
As-tu bercé ton ombre au marbre blanc où dort
Du grand sommeil Marie,
Où la brise aux cyprès murmure un chant de mort?
« Oh! silence! silence! silence! » alors dit le nuage:

« Je suis l'envoyé du Seigneur.
« Je porte sur mon sein un blond enfant, de l'âge
« Où l'on ne sait pas que l'on meurt.
« Je le pris: Il dormait sur le sein de sa mère:
« L'aile d'un ange e sont suaire! »⁷
(MALLARMÉ, 1992, p.121)

O poema se inicia com uma pergunta colocada à nuvem: se seria ela espuma do oceano celeste ou pluma da asa de um dos anjos. Aparece aqui a famosa imagem da asa (*l'aile*) mallarmaica. Imagem muito recorrente nos poemas, a asa possuiria um duplo jogo interessante. Marca característica dos anjos e dos pássaros quando aberta, ao se retrair esconde o corpo do animal, encobre sua anatomia. Sobre a *aile* mallarmaica, encontramos em Foucault um estudo sobre a leitura que J.P. Richard faz da poesia de Mallarmé:

[A] asa que se desdobrando esconde o corpo do pássaro; ela evidencia seu próprio esplendor mas imediatamente a esquiva em seu movimento, a conduz para o fundo do céu, para reconduzir finalmente sob a forma de uma plumagem murcha, caída, prisioneira, na ausência mesma do pássaro onde ela é a forma visível (FOUCAULT, 1964, p.1002)

O último verso do poema aponta para a asa do anjo como seu próprio manto, a asa que lhe esconde o corpo, tal qual a marca do corpo e de sua ausência que vemos no trecho citado acima. De modo semelhante é colocada à nuvem a pergunta se seria ela uma pluma que se soltou da asa de um dos anjos, encobrindo, por função análoga, o céu escondido por detrás.

⁷ Tradução dos versos: “Nuvem és tu a espuma / Do oceano celeste o fluxo límpido e puro? / És tu a branca pena / Que desatou a brisa, atravessando o azul, / Da asa de um dos anjos? / És tu, quando nosso elogio, / Voando com os incensos aos pés de Adonai, / O perfume que balança / Na urna em fogo, a criança em frente a cruz encantada? / - Do céu ou da França / Tens tu adquirido sua ascensão? / Tens tu visto muitas das ondas, muitas verdes pradarias? / Tens tu balançado sua sombra no mármore branco onde dorme / O grande sono Maria, / Onde a brisa nos ciprestes murmuram um canto de morte? / ‘Oh! silêncio! silêncio! silêncio!’ então disse a nuvem: / ‘Eu sou a enviada do Senhor.’ / ‘Eu porto em meu seio uma criança loira, da idade’ / ‘Onde não se sabe que se morre.’ / ‘Eu a capturei: ela dormia sobre o seio de sua mãe.’ / ‘A asa de um anjo e seu manto!’ ”

Outras questões são colocadas à nuvem até que ela responde, primeiramente clamando por silêncio, depois dizendo que traz consigo uma criança loira, isenta da noção de morte, roubada enquanto dormia na asa de um anjo, seu manto.

No poema acima podemos ler mais uma vez a sobrevida proporcionada pela linguagem quando é colocada a questão que pergunta se a nuvem balançaria sua sombra no *marbre blanc* onde Maria dorme o *grand sommeil*. O mármore branco, pedra tumular, evocando a noção da página branca do livro onde, através do jogo ritmado das letras na folha. Os versos mantêm uma estrutura onde a sequência de frases se distribui de modo que seja uma frase curta seguida de uma frase longa, por exemplo, *Nuage es-tu l'écume* seguida de *De l'océan celeste au flot limpide et pur?* A formatação dos versos sugere um movimento análogo ao do bater das asas, onde o primeiro verso se retrai ao passo que é aberto no segundo. Toda a estrutura do poema evocando, pela diagramação, o movimento das asas batendo no voo do pássaro.

As sombras também balançam e conservam o futuro da criança loira, da idade em que não se morre. A promessa de vida eterna, prometida tanto pelo túmulo de mármore branco quanto pelo túmulo da folha branca, conservam a vida da criança, furtada do seio de sua mãe: a asa (o manto) de um dos anjos.

Além da folha e do mármore brancos, o poema também evoca a *blanche plume*, a branca pena ou, como sugere a palavra *plume*, uma pluma utilizada para escrever. Uma escrita branca que, tal como a nuvem, escreve por sobreposição, suspensa nos céus, encobrindo, tal qual a pena da asa de um anjo, o corpo daquele que nela habita. A imagem da *blanche plume* como a escrita que apaga, tinta branca sobre folha branca : sombras brancas no túmulo branco de mármore.

Em Baudelaire encontramos, também nas *Flores do mal*, um poema de nome *Ciel brouillé*, que assim diz:

On dirait ton regard d'une vapeur couvert;
Ton oeil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel.

Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés,
Qui font se fondre en pleurs les coeurs ensorcelés,
Quand, agités d'un mal inconnu qui les tord,
Les nerfs trop éveillés raillent l'esprit qui dort.

Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...
Comme tu resplendis, paysage mouillé
Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé!

Ô femme dangereuse, ô séduisants climats!
Adorerai-je aussi ta neige et vos frimas,
Et saurai-je tirer de l'implacable hiver
Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer? ⁸ (BAUDELAIRE, 2003, p.74)

No poema lemos a imagem do vapor que, assim como a nuvem, esconde o olhar misterioso e afetuoso. O vapor turva o olhar, refletindo a palidez do céu. Enquanto o céu pálido do *Le phénomène futur* é sublimado e *vai talvez partir junto com as nuvens*, sumir junto delas, aqui no *Ciel brouillé* o vapor reflete a palidez do céu, encobrindo que o revela, escondendo que o mostra. Pelo vapor que esconde o olhar, o poema chega até a imagem do dia nublado, o dia *velado*. Podemos pensar nessa duplicidade da imagem da nuvem, ou do vapor, que hora esconde o céu detrás de si e hora o reflete, o revela em um duplo gesto, próximo do gesto da asa.

Outras proximidades são possíveis através da imagem da aurora e do poente. Em *Le phénomène futur*: “os farrapos da púrpura repisada dos poentes se esmaecem num rio a dormir no horizonte” e em *Ciel brouillé*: “Te assemelhas às vezes aos belos horizontes / Que acendem os sóis das estações nebulosas”. Por um lado temos um horizonte esfarrapado pela púrpura repisada dos poentes e, por outro, um belo horizonte acendendo os sóis em um dia nublado. Um horizonte que apaga os farrapos dos poentes e um horizonte que acende os sóis.

Interessante pensar na pluralidade das palavras *poentes* e *sóis*. Nesses trechos encontramos as imagens dos poentes e auroras considerados em seus movimentos, suas repetições, ou seja, não é nenhum poente em específico, mas antes todos os sóis que ali foram repisados e todos os que foram acesos nas auroras, uma ideia de ciclo, repetido infinitamente, hora acendendo hora se pondo.

Partindo dessas reflexões acerca das imagens das nuvens e as relações estabelecidas cito a passagem de Derrida do ensaio “Mallarmé”, quando assim diz que:

⁸ Tradução dos versos: “Teu olhar parece de um vapor coberto; / Teu olhar misterioso (seria azul, cinza ou verde?) / Alternativamente afetuoso, sonhador, cruel, / Reflete a indolência e a palidez do céu. / Tu lembras esses dias brancos, tépidos e velados, / Que fundem em prantos os corações enfeitiçados, / Quando, agitados de um mal desconhecido que lhes contorcem, / Os nervos tão despertados zombam o espírito que dorme. / Te assemelhas às vezes aos belos horizontes / Que acendem os sóis das estações nebulosas... / Como resplandesces, paisagem molhada / Que inflama os raios tombantes de um céu nublado! / Ó fêmea perigosa, ó clima sedutor! / Adorarei também tua neve e tua geada, / E saberei tirar do inverno implacável / Prazeres mais agudos que o gelo e o ferro?”

A labuta da escritura não é mais um éter transparente. Ela chama a atenção e nos força, desde que somos incapazes de ir para além dela com um simples gesto em direção do que “significa”, a nos determos em frente a ela ou a com ela trabalhar. (DERRIDA, 1992, p. 113)

O trecho chama atenção para o turvo, o que bloqueia, aquilo que esconde por sobreposição. A escritura chama a atenção, turva a atmosfera, nos força a nos determos diante dela, incapazes de seguir para além do limite por ela imposto. Um mundo deve desfalecer para que a escritura apareça, um céu deve ser encoberto para que o éter transparente da atmosfera natural se turve, chamando a atenção para si. Podemos pensar a predileção do tema dos dias encobertos nos poemas citados.

A partir de um mundo de representações deturpadas sob o traço de um dia velado, da sobrevida impulsionada pela luz que é acesa no desfalecer do dia e da mulher de outrora mantida viva pelo mostrador de coisas passadas, a pintura de Manet também faz uso dessas temáticas que problematizamos ao longo desse esforço. O quadro a que nos referimos é *Le Chemin de Fer*, datado de 1873 e conhecido também sob o nome de *Gare Saint Lazare*, uma estação ferroviária de Paris.

O quadro nos mostra uma paisagem encoberta pela fumaça de um suposto trem, trem que parte ou que chega, enquanto uma moça segura um livro aberto nas mãos, gesto este que a qualifica como provável leitora do livro. Uma menina segura nas grades do portão que separa o plano das personagens do plano onde a paisagem é encoberta pela fumaça. Um filhote de cachorro dorme tranquilamente no colo da leitora e, ao longo do banco onde está sentada a leitora, um cacho de uvas verdes.



Figura 3: Édouard Manet, *Gare Saint Lazare*; 1873, óleo sobre tela, 111.5 x 93.3 cm, National Gallery of Art, Washington DC, EUA.

Para TJ Clark o vapor é o tema central da obra. Assim escreve em seu texto “Modernismo, pós-modernismo e vapor”:

Vapor é o grande assunto desse quadro, claramente; e como as pessoas se relacionam com vapor, como o encaram ou não o encaram; como se voltam para nos encarar. Não é preciso muita criatividade para ver que o vapor em Manet é uma metáfora para uma geral, talvez constitutiva, instabilidade – pelas coisas na modernidade incessantemente mudando suas formas, correndo adiante, dispersando, e crescendo impalpável. (...) Vapor é a superfície que a vida como um todo está se tornando. (...) Vapor e aparência, então: essa certamente é o tropo dominante de Manet. Mas não simplesmente a aparência cancelando a profundidade, e dominando a substância completamente. (CLARK, 2002, p. 159)

O vapor como o grande tema da obra. Pensado enquanto resíduo deixado no ar por um suposto trem que, em sua ausência, nos deixa apenas o rastro de sua passagem. O trecho citado propõe dois caminhos para pensarmos a imagem dessa névoa. Primeiramente é pensado enquanto instabilidade, tendo como base a ideia de uma sociedade moderna operando em um ritmo acelerado que acarreta diversas mudanças, acelerando e crescendo em medidas impalpáveis. E em segundo o vapor

e suas relações com a aparência, uma aparência plana, opaca, que domina a substância, por sobre ela impondo seu corpo de névoa.

Um momento de transição. Um novo mundo se refaz sob as engrenagens aceleradas da vida moderna. Uma nova cidade é refeita na reforma urbana em Paris, ordenada pelo então prefeito Haussman nas décadas de 50 e 60. Diante da realidade remoldada, reconstruída, em constante processo de mudança, podemos pensar em um esforço de renovação também da própria produção artística enquanto uma reação, um posicionamento diante dessas mudanças.

Podemos ler nas palavras de Tony Judt o seguinte trecho:

Trazer uma linha de trem para uma grande vila ou cidade foi um desafio monumental. Além das questões técnicas e sociais – o afastamento ou remoção de bairros inteiros (usualmente os mais pobres), pontes e túneis sobre os obstáculos naturais e urbanos do passado – havia a implicação de inserir no coração da cidade uma nova tecnologia, um edifício substancial, e um constante, fluxo diário e desvanecimento de várias dezenas de milhares de pessoas. Onde devem ser colocadas as estações? Como devem ser integradas no tecido urbano existente? Como devem elas aparecer? (JUDT, 2010/2011, p. 60-61)

No coração da grande cidade é inserida uma grande ferrovia. Os trens transportam milhares de passageiros diariamente. O mundo é acelerado pela velocidade das locomotivas, limitado que estava ao transporte de tração animal, agora com os trens atinge uma velocidade muito superior. Lemos também sobre a remoção de bairros pobres inteiros. A cidade se expande impulsionada pela grande velocidade das máquinas, da tecnologia. O mundo moderno acontece em seu alto grau de aceleração, de transitoriedade, instável como o vapor deixado pelas grandes locomotivas, e pela fuligem cuspidada dos chaminés das grandes indústrias.

Mallarmé cita tais períodos de transição, épocas tidas como frutíferas para a arte:

Se nossa humilde opinião pode ter qualquer influência nessa história imparcial do trabalho do chefe da nova escola da pintura, eu poderia dizer que o período de transição em si de forma alguma deve ser lastimado. Seu paralelo é encontrado na literatura, quando nossas simpatias estão subitamente despertadas por algumas imagens novas a nós apresentadas; e isso é o que eu gosto no trabalho de Manet. Ele surpreende a todos nós como algo por muito oculto, mas subitamente revelado. (MALLARMÉ, 2014, p.91)

Manet é dito como chefe de uma nova escola de pintura. Traçando um paralelo entre pintura e literatura, encontramos esse algo por muito oculto que subitamente é revelado, algo ausente por muito tempo figurando repentinamente

como novidade. Podemos então pensar essa nova escola como uma escola do passado, há muito tempo secreta, repentinamente revelada, mas que se mantém em relação com a antiga: propondo novidade enquanto manutenção dessa antiguidade secreta. Nos surpreende pois nos é apresentada, a nós, como algo insurgente, mas que sempre esteve presente em sua ausência secreta.

Pensem no contraste entre a instabilidade do vapor frente à solidez dos trilhos. Na ausência do trem, seu corpo sólido maciço, aparece o vapor enquanto rastro deixado, enquanto resíduo, ruína. No desfalecer do trem aparece o vapor, aparece enquanto massa neiventa que faz com que a paisagem desapareça por sob seu manto. Quando a pintura esconde a paisagem, aparece enquanto pintura. Quando o éter transparente da luz natural desfalece ante o poder opaco da linguagem, podemos nos deter diante de sua substância.

O vapor então enquanto tema central da imagem é proposto enquanto representação do próprio jogo representativo da pintura. O surgimento velado de uma revelação que pretende, quando não tornar presente novamente algo já transcorrido (novamente a relação da impossibilidade da obra em se tornar presente), evidenciar as sobras de sua passagem, os vestígios de sua estada, esse que agora se ausenta permanentemente.

Estamos diante da imagem. Da imagem a mulher nos olha. Os olhos que leem o livro deslocam-se e procuram como que do lado de fora os olhos daquele que se demoram em frente ao quadro. Dentro do quadro a garota fita atentamente o vapor do outro lado da grade. Pensamos no vapor enquanto duplo para o próprio jogo representacional da pintura. Assim, estaria também a garota a olhar a aparição do vapor, a aparição opaca daquele que encobre a transparência natural da atmosfera. De certo modo estaria a garota fitando uma pintura em potencialidade, dadas as relações estabelecidas entre o encobrimento do mundo e o esforço representativo.

O quadro nos releva a aparição do vapor, nos revela a aparição daquele que se interpõe em nosso contato com o mundo da paisagem na imagem. Vemos alguns restos desse mundo, vestígios, tal qual é o vapor para o trem ausente. O mundo é impossibilitado tanto para o espectador do quadro como para a própria garota habitante da imagem. Duplamente impossível tal mundo, externa e internamente inacessível. Porém quase o vemos através de suas sobras. A pintura, enquanto nos

fornece da aparição do vapor, quase nos deixa ver o mundo que por trás desfalece. Quase.

Além do caráter etéreo da névoa – da fumaça do suposto trem sobre a tela – há também um elemento sólido, rígido, que é marcado ao longo de toda a imagem. Notemos a grade que separa a garota da paisagem. Uma barreira é colocada entre a menina e o outro lado; esta segura na grade e fita a massa nevoenta com uma atitude bastante curiosa. Algo a atrai, algo chama sua atenção. Podemos observar uma atitude próxima de um desejo de atravessar, um anseio de travessia, talvez para consumir alguma brincadeira que ocorre simultaneamente em sua imaginação, mas impossibilitada pelas grades do portão que estão fixadas ali justamente para impedir a passagem, mas não a visão do outro lado. O espaço vazio entre uma barra e outra que formam as grades do portão nos possibilita ver o outro lado, mas este se esconde sob a névoa da fumaça.

Françoise Cachin escreve a seguinte passagem a respeito das grades na imagem:

Embora a pintura possa muito bem ter sido feita a partir da vida, ao ar livre (en plein air, outdoors), as grades literalmente e figurativamente delimitam a relação de Manet ao universo do Impressionismo. Esse artista não está absorto na paisagem (landscape), (ou ainda paisagem urbana) (cityscape), mas o submete à contemplação pelas pessoas de seu próprio meio. (CACHIN, 1983, p. 341)

A grade separa a obra em duas instâncias: o plano das personagens e o plano da paisagem. Dentro da obra a garota, enquanto habitante desse meio, contempla inserida no primeiro plano o segundo separado pela grade. A grade pode ser lida enquanto marca da pintura de Manet que, embora aderisse forçosamente à pintura feita ao ar livre como propõe a escola Impressionista, sempre se manteve fiel à pintura de ateliê. Refletindo o impedimento da passagem do olhar do artista frente ao domínio da paisagem. A questão se mostra sob dois aspectos. Em primeiro lugar pela distância entre as personagens e a paisagem, pela impossibilidade de dissolver-se na paisagem tal como o faz a trilha de vapor. Em segundo lugar pelo mundo que se ausenta diante da evocação representacional, a impossibilidade do mundo que sob o olhar do pintor é desfalecido, suspenso, e reportado ao retrato esvaziado que temos diante dos olhos. Evocadas são aqui as relações levantadas sobre o mundo que se esvai no poema de Mallarmé lido acima nesse capítulo.

Devido à separação, dentro do espaço interno do quadro, entre as personagem e o plano da paisagem, uma dúvida é levantada a respeito da obra, se seria um retrato, ou uma pintura de estilo, conforme escreve Ernst Duvergier de Hauranne, contemporâneo de Manet, no ano de exibição da obra:

É este um retrato de dois personagens ou quadro de estilo como o *Chemin de fer* de M. Manet...? As informações nos faltam para resolver o problema; nós hesitamos um pouco mais no que diz respeito a jovem moça se seria ao menos um retrato visto de trás. (HAURANNE, 1874, p. 671)

Em qual estilo se encaixaria o quadro de Manet? Um retrato duplo, sendo a leitora representada aos moldes tradicionais enquanto a garota é representada de costas? Uma pintura de paisagem, uma vez que a paisagem está quase inteiramente apagada pela massa de névoa que encobre a cena? Como afirma o trecho citado tal dúvida é instaurada já no momento em que o quadro foi exibido. Nos falta um lugar para a pintura, nem retrato nem paisagem. Podemos pensar enquanto uma obra surgida na tal escola nova de pintura como propõe Mallarmé. Uma obra nova, nova e que ainda mantém vivo um diálogo com os gêneros tradicionais das antigas escolas de pintura.

Se há algo que podemos dizer que a imagem deixaria evidente seria o anseio pela travessia, sugerido talvez pelo gesto da menina de segurar a barra do portão, gesto situado ao centro da imagem, local de importância composicional consagrada na história da produção artística. Talvez também pela proximidade cromática que existe entre o braço estendido e o tom utilizado para representar a névoa. A impressão gerada é que o braço está se evaporando e partindo também junto da fumaça, tamanha é a relação entre os tons nesse trecho da pintura. O vestido da garota também é composto da mesma paleta de cinzas que formam a névoa. Os tons de cinza e branco, misturados aos do detalhe azul do dorso do vestido, são próximos dos tons da fumaça, sua parte mais escura localizada na extremidade direita de sua extensão. Há relações cromáticas evidentes entre a névoa, o vestido e o braço da garota, principalmente na parte onde a névoa encontra com o braço estendido.

Um vestido de fumaça, um manto de névoa, que encobre o corpo da garota tal qual a névoa encobre o mundo. O laço azul adornando o dorso, uma cor azul celeste, talvez uma menção a um pedaço do próprio céu que ainda aparece em meio a uma nuvem que o esconde, encobrindo-o com um manto nevoento similar ao

próprio vestido. A leitora por sua vez, seu corpo coberto por um vestido de um azul profundo de onde brilham sólidos botões luminosos. Seu vestido, juntamente com o chapéu escuro, são o que há de mais sólido e carregado na imagem.

Como um bloco azul, quase como que separado da paleta restante da imagem, a mulher se solidifica, contrastando com a fluidez esbranquiçada da garota. A garota pertence ao outro lado, seu corpo se esvai, seu manto se dissolve na névoa que encobre a paisagem. Mas ela fica. Seu corpo não pode ir além das grades.

Jacques Derrida, logo nas primeiras linhas de *Aporias* coloca a seguinte questão a respeito dos limites da verdade:

“Atravessando essa estranha borda e ‘deixando-se conduzir para além dos limites da verdade’ deve ser possível, certamente inevitável, para que exista uma *falha* ao exceder casos singulares, e assim espalhar seu contágio a ponto de se tornar ‘geral’.

O que ‘para além’ significa nesse caso? Por si só, a expressão “limites da verdade” pode certamente ser entendida – e isto pode ser uma *indicação* – como fato de que a verdade é precisamente limitada; *finita*, e confinada no interior de suas bordas. Em suma, a verdade não é tudo, alguém então pode dizer, pois há mais, algo mais ou algo melhor: verdade é finita [*finie*]. Ou pior: verdade, é finalizada [*c’est fin*]. Entretanto, por si só, a mesma expressão pode significar – e agora pode não ser uma indicação mas a *lei* de uma *prescrição* negativa – que os limites da verdade são bordas que não devem ser excedidas. Em ambos os casos permanece que atravessar a borda não parece impossível tão logo como a verdade é confinada. Tão logo a verdade é o limite ou possui limites, seu próprio, e supondo que conhece alguns limites, como vai a expressão, verdade pode ser uma certa relação ao que termina ou a determina.” (DERRIDA, 1993, p. 01)

A verdade, quando compreendida em sua finitude, possuiria por delimitação uma borda, um limite que não deve ser excedido, não só possuindo esse limite como sendo o próprio limite, cessando, terminando e determinando o que ocorre em seu confinamento. Contanto lemos sobre a possibilidade de atravessar essa borda, de ir além dos limites da verdade. Uma circunstância extraordinária que, cruzando a fronteira, se situaria fora dos domínios interiores conhecidos. A relação entre o término de sua abrangência e a determinação de seus domínios é fundamental para o pensamento que aqui é proposto. É necessário conhecer onde termina, qual a borda, qual o limite, para que possamos determinar qual seria o esforço compreendido nesse deslocamento. O que implicaria atravessar essa fronteira? Qual mundo é possível fora dos domínios da verdade?

Na imagem, pensando a grade como marca de um limite, e a paisagem do outro lado como o “para além” da borda, encontramos um mundo escondido sob a

fumaça, possível, porém oculto, visível (até certo ponto), porém inacessível. A garota o fita, anseia pela travessia, parece partir junto da fumaça, assim como o mundo parte junto das nuvens, mas não atravessa, não cruza o limite. São dois os limites aqui: o portão e a fumaça. O portão que afasta a menina do outro lado e a fumaça que o encobre novamente, afastada duas vezes do lugar para onde olha fixamente.

A garota é incapaz de seguir além, detida que está pelas grades do portão. Incapaz igualmente de ver além da fumaça, que turva a atmosfera e chama a atenção da garota para sua massa informe. Lê-se na passagem acima a possibilidade da travessia dos limites da verdade, porém uma possibilidade pensada também em sua prescrição negativa, onde a verdade seria um limite que não deve ser atravessado. Notemos como a garota toca a grade do portão e, tangendo a última fronteira, seu próprio braço parece evaporar, tornando-se, por proximidade cromática, quase um corpo de névoa, como se o simples gesto de tanger a borda pudesse conduzi-la ao mundo além. Ainda inseridos na passagem citada podemos comparar o gesto com a noção de *falha* que vem a exceder um caso singular, um simples toque que segura a grade, logo contagiando todo o corpo da menina.

Outro limite se rompe, o limite da linha que contorna o braço. O contorno bem marcado do lado direito da nuca descendo pelo ombro, por exemplo, está mais explícito do que o do braço que toca a grade do portão. Evaporando, dissolvendo, atravessando: aqui o limite termina e determina a travessia ou a permanência. O possível atravessar impossível da borda que, sido tocada, permite um atravessamento, ou um vislumbre de atravessamento, que na realidade é uma permanência prolongada. A grade do portão que impede e possibilita a passagem. A fumaça que mostra escondendo o mundo. O fascínio que esse manto de névoa causa na garota presente na cena. Sua transubstanciação momentânea e eternizada, lançada ao futuro, o eterno gesto de atravessar estando ainda aqui por um instante.

Sobre o limite e o gesto transgressor, vejamos as seguintes palavras de Foucault:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de

colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

Transgredir o limite é delimitar o próprio limite. A linha cruzada é o próprio espaço do acontecimento da transgressão. Lemos na citação como o movimento de atravessar é incerto, pois, ao atravessar, eis que o limite se fecha novamente e somos reconduzidos ao início da travessia, sempre retornando ao ponto originário, recuando para nossa impossibilidade de atravessar. Assim como a garota, estamos fadados sempre a nos situarmos do lado de cá da fronteira, embora mantendo também a possibilidade de, por um simples gesto que exceda uma singularidade circunstancial, romper a tênue linha do limite, transubstanciando nosso próprio corpo, e novamente retornando ao lado de cá do portão.

Tal qual um movimento em espiral que rompe e retorna a romper incessantemente a última fronteira e marca um momento decisivo no jogo dos limites: o momento em que a garota segura na grade e, de certo modo, consuma uma transgressão possível, é o mesmo momento que seu corpo é reconduzido para o local de origem (o lado de dentro do portão, ou o lado de cá, de quem olha para a obra). Há um instante simultâneo onde o braço da menina parece querer evaporar e aí já pertence ao outro lado quando no mesmo momento seu corpo retorna para o lado de cá ainda segurando na grade. É esse preciso instante que parece acontecer dentro da imagem.

Voltemos às palavras de Foucault:

E a transgressão não se esgota no momento em que transpõe o limite, não permanecendo em nenhum outro lugar a não ser nesse ponto do tempo? Ora, esse ponto, esse estranho cruzamento de seres que fora dele não existem, mas que transformam nele totalmente o que eles são, não será ele também tudo o que, de todos os lados, o ultrapassa? Ele opera como uma glorificação daquilo que exclui; o limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha plenitude que o invade até o âmago. A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o conduz a atentar para sua desaparecimento iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui (mais exatamente talvez a se reconhecer aí pela primeira vez), a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

A transgressão acontece e cessa de acontecer no momento em que o limite é ultrapassado. No ponto preciso em que a mão segura na grade há o estranho cruzamento de seres que são inteiramente transformados por esse contato. A pintura eterniza o instante no qual há a possibilidade de atravessar o portão por

meio da transubstanciação do braço da garota, o instante em que a menina toca a última fronteira que a separa do mundo nevoento que se mostra por detrás das grades.

O portão que a separa do outro lado é, ao mesmo tempo, aquele que permite a passagem. Sendo entendido como limite, borda ou fronteira final, o portão daria acesso a um mundo possivelmente ilimitado, onde não vemos do mundo a não ser o manto de fumaça que se interpõe diante da garota. Algo como o conteúdo rejeitado que é invadido por essa estranha plenitude, como lemos nas palavras acima. Só se é possível consumir um atravessamento ao transubstanciar o próprio corpo, transformando-o em névoa para, no instante em que ultrapassa transgredir por um único momento e já retornar. O mundo em sua desapareição iminente, a verdade positiva que é transgredida no momento de sua perda, seu encobrimento.

Do outro lado não vemos o mundo. A pintura, sempre consagrada ao desvelamento, entendida por muito tempo como uma espécie de janela para o mundo, agora nos mostra um mundo situado do outro lado da fronteira, encoberto por uma massa de fumaça. Podemos ver alguns detalhes desse mundo encoberto, como uma janela em uma varanda no canto superior esquerdo da imagem. Mas não é para lá que a garota olha obstinadamente. Ela encara o espaço aberto, ilimitado, onde a fumaça desfalece, opera a desapareição, assim como o mundo que parte junto das nuvens nas palavras do poema. É para lá que ela deseja ir, é nessa matéria que seu braço parece se transformar. Na fumaça que a garota se reconhece, talvez pela primeira vez, partindo também junto da nuvem e retornando ao lugar de onde observa o outro lado segurando na grade do portão.

Enquanto a garota fita a névoa através das grades, a leitora, de costas para a grade e para a fumaça, segura um livro aberto nas mãos. No momento em que é retratada não está propriamente lendo, mas parece olhar para o espectador do quadro com um olhar um tanto quanto curioso. Algo chama sua atenção, distrai sua leitura. Quem passa diante da cena chamando a atenção da moça?

Em um primeiro momento podemos pensar que quem perturba a leitura da nossa personagem seria um suposto espectador do quadro. Alguém que está prostrado em frente a imagem e distrai nossa leitora. A relação entre o espectador do quadro e o conteúdo da pintura é muito importante, como ressalta Bourriaud:

A primeira audácia de Manet, de acordo com Foucault, consiste em fazer do espectador uma testemunha ao mostrar para ele que as figuras direcionam

seu olhar diretamente para um ponto cego, localizado fora do quadro. (...) Com Manet, a pintura cessa brutalmente de ser um espaço normativo que atribui ao autor e ao espectador seus respectivos lugares ao serviço de uma ideia geral e congela seus status, e se torna um espaço em relação ao qual o espectador deve se colocar, lembrando-se de sua mobilidade e sua hesitação ontológica diante do objeto plano, privado de profundidade, que a luz atinge em cheio. (...) Então, o que é garantia para a pintura de Manet é o nascimento definitivo de um indivíduo exilado de suas certezas contemplando seu lugar no mundo, e mergulhando violentamente em um universo onde o espelho, a superfície pictórica e a realidade física se veem desde já divididas em forma de três realidades distintas. (BOURRIAUD, 2011, p. 16 - 17)

Aquele que passa ou permanece algum tempo diante do quadro distrai nossa personagem, chamando atenção, fazendo com que ela interrompa o momento de sua leitura. O espectador como testemunha, indivíduo exilado de si mesmo, inserido com violência nesse outro universo apresentado pelo quadro. Seus olhares se encontram; o da leitora se projetando para fora do quadro, sangrando os próprios limites da moldura, encontrando do lado de fora o do espectador. Esse convite que a pintura propõe àquele que a contempla, tornando-o hesitante quanto ao seu lugar no mundo, nesse instante em que é inserido em outro universo, onde interfere diretamente no curso da leitura de nossa personagem.

A interferência, ou relação, entre espectador e obra também ocorre na poesia de Mallarmé. No caso o leitor (tema muito propício para esta análise já que a pintura apresenta uma personagem que lê) também é convidado pela estrutura do livro a exilar-se e ser inserido dentro do espaço outro que é a obra. Assim lemos nas letras de Haroldo de Campos:

O que releva acentuar aqui, porém, é que o *Livro* de Mallarmé, ou *bloc*, como o poeta o denomina, refoge completamente à ideia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais. 'Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité,' escrevia o poeta em 'Le Livre, instrument spirituel' (1895), como que apontando para uma nova física do livro. As folhas desse livro seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (que de resto não se considera mais que um leitor situado numa posição privilegiada, face à objetividade do livro que se anonimaliza). (CAMPOS, 1977, p.18)

Notemos a aparição da palavra mobilidade (*mobilité*) que aparece nas duas citações acima. Na primeira vez atribuindo um movimento que extrapola os limites da relação autor/espectador quando aquele que contempla a obra hesita-se de si mesmo, sendo inserido nos domínios espaciais próprios do objeto artístico enquanto, na segunda, opera pelo movimento de retirar das letras de um livro sua

própria *mobilité*, as palavras cambiáveis que nos permitem uma mobilidade em relação com o objeto. Ambas as citações lidam com o autor-operador, seja ele o espectador que interrompe a leitura da personagem ou o leitor (a própria mulher sentada no banco da estação) que é inserido no espaço da obra e convidado à coautoria, em um movimento que anonimaliza o livro, apagando a assinatura do autor, evidenciando cada vez mais a presença do coautor, sua interferência operando e conferindo movimento ao espaço plano e estático da obra de arte.

Extrapolar os limites da relação autor/espectador é também um ato transgressor. É necessário que aquele se situe diante da obra rompa com os limites de sua própria verdade, para proceder na travessia das grades do portão e, assim como a garota na imagem, mergulhar por um instante nesse espaço aberto e indefinido e retornar para o local de origem, o lado de cá do portão, o lado de cá do quadro, ou um plano intermediário onde quem passa cá fora do quadro interrompe a mulher que lê aí dentro. Teríamos assim um duplo limite: de um lado as fronteiras próprias do quadro, – suas bordas, sua moldura, sua dimensão 111.5 x 93.3 cm – de outro uma fronteira pictórica situada no interior da representação do quadro – as grades do portão que separam as personagens do plano mais afastado. O espectador rompe o primeiro limite, entrando na relação com o plano das personagens e se depara com o segundo, o que detém a travessia da menina.

Duplo quadro ou quadro duplo: a mulher se distrai com nossa passagem, estamos inseridos já nesse domínio intermediário, que já não é cá nem lá. Interferimos no curso estático e ininterrupto do acontecimento leitura da personagem. E diante de nossa intromissão, ainda lá encontramos outra barreira na qual a garotinha se segura. A própria estrutura vertical e horizontal das grades já evidenciam as próprias estruturas do quadro como também das fibras que compõem o tecido da tela, como podemos ler na citação de Foucault abaixo:

“Esses eixos verticais e horizontais são realmente repetições dentro da tela dos eixos verticais e horizontais que enquadram a tela e que formam o próprio enquadramento da imagem. Mas, como se vê, é igualmente a reprodução de uma espécie, no próprio cerne da pintura, de todas as fibras verticais e horizontais que constituem a própria tela, a tela que as tem como matéria.” (FOUCAULT, 2009, p. 42)

Manet evidencia os limites do quadro e da imagem, assim como a própria matéria fibrosa que constitui a tela, utilizando-se desses elementos gráficos verticais

e horizontais. A passagem acima se refere ao quadro *Le port Bordeaux*, datado de 1871:



Figura 4: Édouard Manet, *Le Port Bordeaux*, 1871, 63 x 100 cm, coleção Feilchenfeldt, Alemanha.

O referente quadro, pintado dois anos antes da *Gare Saint-Lazare*, mostra uma cena marinha do porto de Bordeaux, em que os mastros dos veleiros formam as tramas dos eixos verticais e horizontais que se assemelham tanto aos próprios limites do quadro como às fibras do tecido da lona, superfície que recebe a tinta. Evidenciar a geometria interna do quadro, seus limites e suas estruturas.

A trama dos eixos indicam os limites estruturais do quadro. Lemos nas passagens acima como que a indicação do limite é fundamental no acontecimento do gesto transgressor. Nas palavras de Foucault: “A *transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem*”; e nas de Derrida: “*Tão logo a verdade é o limite ou possui limites, seu próprio, e supondo que conhece alguns limites, como vai a expressão, verdade pode ser uma certa relação ao que termina ou a determina.*” Delimitar o limite como um ato de transgressão. Evidenciá-lo, internamente, é permitir que o espectador seja conduzido e inserido nesse outro lado indicado pelo limite exposto. A passagem acontece na espessura das linhas, sendo elas mesmas os limites, ou possuidoras de um limite. O fim do quadro e a determinação do quadro. Uma fratura exposta (leia-se: posta do lado de fora) por onde podemos escoar, atravessando sem ultrapassar, indo e já retornando para o lado de cá, tal qual a garota diante das grades.

Ginette Michaud ressalta, em seu curso ministrado durante o seminário “Derrida, Escritura & diferença”, uma passagem de *La vérité en peinture* assim escrita:

Remova qualquer representação de um quadro, qualquer significado, qualquer tema e qualquer texto como querer-dizer, retire também todo o material (a tela, a cor), que segundo Kant não pode ser belo por si mesmo, apague qualquer desenho (*dessin*) orientado por um fim determinável, subtraia o fundo mural, seu apoio social, histórico, econômico, político, etc., o que resta? A moldura (*cadre*), o enquadramento, jogos de formas e linhas que são estruturalmente homogêneas à estrutura de moldura (*cadre*). (MICHAUD, 2012, p. 12)

A questão colocada por Derrida pergunta o que sobraria caso retirássemos todos os elementos cognitivos que permitam alguma dedução temática, como desenhos, cores, a tela em si, o que sobraria? Ele responde em seguida afirmando o enquadramento e esse jogo de formas e linhas estruturalmente homogêneas às da estrutura da moldura. Na imagem do porto de Bordeaux, os eixos perpendiculares dos mastros dos barcos formam essas estruturas semelhantes às das fibras da tela. O próprio jogo pictórico e espacial da trama dos eixos remete, já por si, esse apagamento do porto, o esquecimento dos barcos, e a aparição desse lugar de restos, essas sobras da pintura. Não sendo nem barco nem porto nem mastro por esse instante.

De modo semelhante nossa personagem que lê sentada no banco da estação também se encontra inserida nesse plano residual da obra, nem interior nem externo, ao portar um livro aberto nas mãos e marcar uma página desse livro com o dedo indicador da mão direita. Notem como ela volta nas páginas (provavelmente) já lidas do livro para resgatar alguma relação escritural estabelecida com a página que ela deixa marcada com o dedo, ou a página atual da leitura. É aí que chegamos diante dela, justamente no momento em que ela está consultando essas páginas antigas, marcando as atuais com o dedo, que interrompemos sua leitura. O momento da suspensão, do corte por assim dizer, dessa relação – é aí que ela nos olha. Talvez um olhar contemplador, demonstrando um pensamento longínquo no qual ainda acontecem as associações estabelecidas, talvez um olhar esgotado das relações, expressando o vazio da quebra do pensamento pelo olhar intruso do espectador. Um olhar que expressa o descompasso temporal entre a associação estabelecida e o momento atual de sua leitura.

O livro que ela opera nos parece ser semelhante a um livro cambiável, tal qual

o livro pensado por Mallarmé, citado nas palavras de Haroldo de Campos acima. A estrutura do livro é exposta aqui, seus limites cambiáveis, sua mobilidade operada pelo autor-espectador, a coautoria e a anonimalização do livro. Voltando nas páginas ela opera a mobilidade arbitrária de suas relações escriturais. Dessa maneira vemos outra fratura, outra exposição do limite que termina e determina o espaço e as relações estabelecidas no contato intermediário com, por exemplo, o livro aberto em suas mãos.

Essas fraturas, esses espaços intermediários de indecisão, são vias de acesso, próximas do que se entende no uso da palavra *parergon*, conforme lembra Ginette Michaud na seguinte passagem:

“Lembro-me aqui brevemente a definição que ele (Derrida) oferece em *La vérité em peinture: o parergon* é “aquilo que não é nem interior ou intrínseco (...) como parte integrante (...), à reprodução total do objeto (...) mas que pertence somente extrinsecamente como um excedente, uma adição, uma adjunção (...), um suplemento” (DERRIDA, 1978a, p.66), ele é “esse fora da obra que não se mantém, no entanto, simplesmente fora da obra, atuando também ao lado, bem contra a obra (*ergon*)” (id., p.63); dito de outra forma, ele é “o que não pertence à obra de arte, mas ameaça, ao contrário, a unidade, a autonomia e até mesmo sua própria existência” (TROTTEIN, 2011, p.238). É dessa borda ou desse limiar instável entre fora e dentro que Derrida interrogará “todas as paragens que são autorizadas (...), é toda a história, a conter como os entornos ou as abordagens da obra: quadro, passe-partout, título, assinatura, museu, arquivo, discursos, mercado, em suma, onde quer que se legisle marcando o limite, esse da cor em si”. (MICHAUD, 2012, p. 11)

Tal definição de *parergon* é entendida como sobra, um rasgo que excede a própria noção de obra, *ergon*. O *para-ergon*, o que excede a obra. Não se situaria nem no interior do objeto, nem no exterior, mas por adição, uma sobreposição. Pensemos na imagem das nuvens citadas nos poemas ao longo da investigação, e aqui na imagem da fumaça no quadro acima, ambas sobrepondo-se ao que é escondido por essa interposição espacial.

O *parergon* situa-se do lado de fora da obra, um suplemento que ameaça a sua própria unidade. No caso específico da análise da imagem *Gare Saint Lazare*, podemos pensar esse “fora” como o “lado de lá da grade”, o que é separado pelas grades, embora estejam os mesmo elementos pictóricos (as pinceladas de tinta sobre a tela) coabitando o mesmo plano dentro do quadro, não havendo assim essa separação entre *parergon* e *ergon*, mas antes a própria obra possibilitando, internamente, um acesso ao excesso que atua sublimando por adição. O mundo situado para além das grades, na imagem, está encoberto por essa camada adutora.

Um limite aqui é imposto, esse limiar instável entre dentro e fora, essa membrana maleável que separa embora se mantenha ao mesmo corpo, que afasta embora permita a passagem. Como um entorno interior, acessado pelo *ergon*, substancialmente, atingindo o limite e aí operando pela sobreposição de elementos.

Nas palavras de Derrida:

O *parergon* inscreve algo extra, *exterior* ao campo específico, (...) cuja exterioridade transcendente toca, joga com, raspa, esfrega, ou pressiona contra o limite e internamente intervém apenas na medida em que o interior está faltando. Faltando algo e a si mesmo faltando. (DERRIDA, 1979, p. 21, grifos do autor.)

O *parergon* enquanto inscrição de algo extra. O exterior transcendente é tocado, se espreme contra o limite. Algo interior está faltando que é suprido pela exterioridade transcendente. Podemos pensar o *parergon* analogamente a ideia de suplemento, também por Derrida:

Mas a catástrofe que interrompeu o estado de natureza abre o movimento do distanciamento que aproxima: a representação perfeita deveria representar perfeitamente. Ela restaura a presença e apaga-se como representação absoluta. Este movimento é necessário. O *telos* da imagem é sua própria imperceptibilidade. Ao cessar, imagem perfeita, de ser outra que a coisa, ela respeita e restitui a sua presença originária. Ciclo indefinido: a fonte – representada – da representação, a origem da imagem pode por sua vez representar seus representantes, substituir seus substitutos, suprir seus suplementos. Dobrada, retornando a si mesma, representando-se a si mesma, soberana, a presença não é então – e ainda – mais que um suplemento de suplemento. (...) Quando o suplemento cumpre seu ofício e preenche a falha, não há mal. O abismo é o oco que pode ficar aberto entre o desfalecimento da natureza e o *atraso do suplemento* (...) (DERRIDA, 2004, p. 363-364, grifos do autor).

Uma catástrofe representativa enquanto movimento que restaura uma presença através do apagamento de seus motivos. A imagem seria então a perceptibilidade do espaço vazio instaurado no oco da ausência de sua presentificação. A névoa como possibilidade de oco, representando o mundo pelo desfalecimento de mundo. O suplemento seria, desse modo, um exterior intrínseco à imagem, uma representação de sua própria representação, reduzida a um espaço vazio, desfalecido, enquanto projeção interna do espaço situado fora que é conduzido ao abismo instaurado pela representação. É, ao mesmo tempo, o algo que falta enquanto falta a si mesmo.

Encontramos na imagem de Manet diversas analogias possíveis aqui. Como a garota, inserida no interior da imagem, toca os limites da grade e, impossibilitada de

atravessar, de avançar sobre a transcendente névoa que desfalece o mundo encoberto, parece transsubstanciar-se, faltando a si mesma no interior do quadro. Ao mesmo tempo em que toca os limites do portão que separa os lados internos da imagem, temos a duplicação da relação espectador/obra, uma vez que estamos diante da obra assim como está a garota diante da massa de vapor. Ambos situados em posições similares, ambos prostrados diante da impossibilidade de mundo além das grades, impossível mundo dentro do quadro.

Ao faltar-se a si mesmo, a pintura mostra evidências de um mundo seu. Sobras, vestígios. Um cacho de uvas repousa sobre o banco. A leitora, interrompida em sua leitura, marca com os dedos a página que lê sobre pretexto de resgatar os vestígios das impressões deixadas pelas páginas que leu. O dedo marcando a página como marca do toque que raspa no limite de uma exterioridade. Resgatar a falta, sobrepor a impressão da leitura atual sobre a ausência do que já foi lido. Operar exteriormente o livro cambiável, reordenar os resíduos.

Pensar a obra a partir dos restos, suas sobras e as pensar também por suas vias de acesso que não acessam lugar algum. A repetição da estrutura do quadro pela trama vertical e horizontal das grades do portão como um segundo elo, uma segunda moldura de um segundo quadro, quadro esse que a garota olha obstinadamente e que não nos mostra nenhuma imagem.

Um que se cala diante da intromissão de um outro, que, sobrepondo-se, somando-se, ou mesmo subtraindo-se, se anulam mas, ainda assim, há uma ressonância última, em última instância, que permanece, que demora. Esse ruído que é prolongado no eco quando a voz está prestes a silenciar, uma interferência residual. *“No silêncio inquieto de todos os olhos suplicando ao longe pelo sol que, sob a água, soçobra com o desespero de um grito, eis o mero aranzel”*. É diante a iminência do silêncio que surge o grito, é no partir do sol que é instaurada a iluminação artificial.

As vias que possibilitam passagens que não são passagens. O atravessamento dos limites nos locais impossíveis de atravessar. Os espaços sobrepostos que não são nem dentro nem fora, mas além, pura e simplesmente alheios. Lugares nenhum.

Muito do esforço dessa investigação foi um esforço de leitura. Porém essas leituras procuram indícios dos momentos de silenciamento dentro das obras, ou

onde, prestes a calarem-se, a sumirem por detrás da nuvem, sobram em partículas mínimas, interferências, ruídos. Na imagem vemos a garotinha olhando fixamente para a fumaça que encobre o mundo situado além do portão e, desse mundo, uma pequena sobra é mostrada nos limites periféricos do quadro, como a sacada com janelas logo acima da figura da leitora, ou as folhas do galho de uma árvore ausente, no canto superior direito. Como se a pintura pudesse dar indícios, pequenos indícios de um mundo ali presente, entretanto no momento ausente, além, situado fora, aberto e ilimitado. Mas logo ali, tão próximo que a garotinha transubstancia seu próprio corpo no momento em que seu braço, por pura valência cromática, pretende-se do outro lado por sublimação.

Aporias. Enquanto isso o pequeno filhote de cachorro dorme tranquilamente alheio a todos acontecimentos entre os mundos em colisão.

CAPÍTULO 2: O BEBEDOR E A SOMBRA.



Figura 5 : Édouard Manet, *Le buveur d'absinthe*, 1859, (180,5 X 105,6 cm), Óleo s/ tela, Carlsberg Glyptotek, NY.

Le buveur d'absinthe é o primeiro quadro de Édouard Manet a obter o título de “grande obra”. Datada de 1859, fora a imagem escolhida pelo pintor para concorrer ao *Salon de Paris* do ano, porém foi vetada sua participação pelo júri avaliador. A primeira grande obra recusada de Manet.

Manet sempre manteve uma relação conflituosa com a crítica especializada de sua época. Seus trabalhos eram pouco aceitos devido ao grau de imperfeição de suas representações. Os quadros pareciam inacabados, os temas não versavam

sobre a temática clássica da pintura acadêmica. A respeito dessa relação conflituosa Mallarmé escreve a seguinte passagem:

... começaram a aparecer, às vezes por uma oportunidade nas paredes do Salão, porém mais frequentemente e certamente naquelas das galerias dos rejeitados, curiosas e singulares pinturas – risíveis para muitos, é fato, contudo muito perturbadoras à legítima e reflexiva crítica, que não poderia deixar de questionar a si mesma: que espécie de homem é este? E qual estranha doutrina ele prega? Para ela era evidente que o pregador possuía um sentido; ele era persistente em suas repetições, único em sua persistência, e seus trabalhos eram assinados pelo então novo e desconhecido nome de Édouard Manet. (MALLARMÉ, 2014, p.88)

Perturbador à reflexiva crítica. Assim descreve o poeta. Qual estranha doutrina pregaria esse pintor? De fato a pintura de Manet serviu como ponto de partida para um novo tipo de produção, porém nesse momento inicial ainda era motivo de riso por parte da crítica e do público também. Sempre persistente, Manet seguia a produzir sempre ambicionando figurar entre as obras de destaque dos salões.

A crítica, mesmo quando “perturbada” por essa aparição inovadora, ainda assim procura conceber um sentido, um lugar, pois é esse o seu único modo de operação. Toda história assume um lugar, toda história concebe um nome. Reconhecer o novo e desconhecido nome de Manet é o situar nesse lugar. Seria isso possível? Voltemos a Mallarmé:

Naquela hora crítica para a raça humana quando a natureza deseja trabalhar para si mesma, ela requer alguns de seus amantes – homem novo e impessoal situado diretamente em comunhão com o sentimento de seu tempo – a perder a disciplina da educação, para deixar mão e olho fazer o que desejam, e então através deles, relevar a si mesma. (MALLARMÉ, 2014, p.101)

Aqui há uma inversão da ordem natural da representação: a natureza, desejosa de revelar-se, requer desse novo homem impessoal que o faça através de seus olhos e mãos. Ele deve perder o apoio da educação, deitar fora todo o conhecimento técnico adquirido para realizar a revelação de maneira impessoal. Esse procedimento invertido de representação também gera uma crise dentro da retórica crítica que ali está para julgar e avaliar as capacidades técnicas dos pintores, para inseri-los dentro dos estilos em voga e sobre eles comentar com a segurança dos significados coesos. Operando em nome dessa “natureza oculta”, deitando fora as convenções educacionais aprendidas, Manet é recusado nos salões, tornando-se o maior pintor do *Salon des Refusés*.

Vejamos a imagem. Na obra vemos um maltrapilho com ares peculiares de uma influência ibérica, espécie de *Menippe* francês do século XIX aos moldes de Velásquez. Esse personagem provavelmente bebeu o líquido da garrafa que jaz caída no chão, recipiente que continha o absinto como nos sugere o título da obra. Um copo ainda cheio repousa sobre a bancada que atravessa a cena por trás do personagem. *Le buveur – o bebedor* – aquele que “bebe”. Nosso bebedor não bebe. O copo repousa na bancada e a garrafa jaz vazia no chão.

Um maltrapilho beberrão. O tema gerou bastante polêmica devido a certo apelo social e político contido na questão da figura do maltrapilho. Vejamos nas palavras de Ewa Lajer:

Um personagem notório da vida noturna parisiense sob a monarquia de Julho, o maltrapilho tornou-se mais visível somente durante o estágio inicial da modernização de Paris, quando a cidade estava em transição e as diferenças sociais entre bairros estavam notavelmente reveladas. A aparição de um habitante da periferia na pintura, então, pode ser associada com o efeito paradoxal do urbanismo de Haussmann: embora com intenção de privilegiar os ricos e glamourizar o Império com a luxúria da expansão moderna, desnudou a pobreza embaraçosa de várias áreas bem como os habitantes das mais baixas classes a quem Louis-Napoleon procurou ignorar. Nesse sentido, Manet iniciou sua carreira dando o que pode ser lido como a ironia da modernização. (LAJER, 1985, p. 20)

Sob a reforma do Barão Haussman, a cidade agora deixa visível alguns tipos sociais menos privilegiados que Louis-Napoleon sempre se esforçou em esconder. Paradoxalmente o processo de modernização da capital francesa, mesmo visando privilegiar as classes sociais mais elevadas, promove o surgimento indesejado desse tipo de cidadão marginal, imerso no vício, peregrino da noite. E nunca antes em pintura tinha-se produzido um retrato fidedigno desse maltrapilho, muito menos uma obra que pudesse figurar nas paredes dos Salões parisienses.

Já pela temática ousada que intentava mostrar o personagem indesejado podemos entender o que o texto de Mallarmé aponta como “perturbação da reflectiva crítica”. Podemos ver também, pela escolha do tema do maltrapilho, muitas semelhanças com seu então amigo e confidente Charles Baudelaire, que igualmente dedicou diversos poemas ao tema como, por exemplo, o poema “*À une mendigante rousse*” (À uma mendiga ruiva), poema das *Fleurs du mal*, do qual cito os seguintes versos:

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

Tu portes galamment
Qu'une reine de roman
Ses cothurnes de velours
Tes sabots lourds

Au lieu d'un haillon trop court,
Qu'un superbe habit de cour
Traîne à plis bruyants et longs
Sur tes talons;⁹ (BAUDELAIRE, 2003, p.139)

Para o poeta, o corpo doente da mendiga é motivo de beleza, suas vestes precárias ordenando o corpo magro e debilitado são tidas como mais nobres do que as de uma rainha. Aqui traçamos uma relação entre as vestes rasgadas e o corpo doente da mendiga que, sob os olhos do poema, é vista como uma nobre figurante da realeza. Temos aqui uma noção de ironia social, possibilitada talvez pela reforma moderna da capital, onde agora habita as ruas essa personagem, mista de rainha e de mendiga, doente e bela, seus trapos elevados às mais altas honras dos trajes reais. A ironia referenciada por Ewa Lajer na pintura do bebedor de absinto aqui é encontrada através da relação entre os farrapos da mendiga e o manto real da rainha.

O corpo da pobre mendiga é coberto por farrapos, os quais através dos furos permitem que o corpo apareça por trás. Essa veste esburacada, que esconde o corpo enquanto, ao mesmo tempo, o revela pelos furos que contem, é seu manto real, adornado, esfarrapado. Um farrapo de realeza que encobre parcialmente o corpo. O corpo é exaltado pelo poema, sardento, doentio, belo. Contrastes entre a roupa que encobre enquanto deixa visível parte do corpo, o corpo doente e sardento que é belo, o farrapo maltrapilho que serve de manto real à bela mendiga ruiva doentia.

Dentre os contrastes irônicos, críticas sociais ao processo de modernização, aliado ao olhar artístico capaz de conferir e reconhecer beleza nesses novos tipos que vagam solitários pelas ruas da Paris moderna, podemos encontrar na

⁹ Tradução de Juremir Machado da Silva : “Branca garota dos cabelos ruivos / Que buracos do vestido como uivos / Deixam ver a pobreza / E a beleza, / Para mim, poeta tardio / Teu jovem corpo doentio / Tão cheio de sardas / É doçura que guardas. / E calças, muito mais bela / Que uma rainha de novela / Seus coturnos de veludo, / Teus tamancos, contudo. / Em vez dos farrapos, mal / Não te ia um manto real / Cheia de dobras e altos / Cobrindo os teus saltos;” (BAUDELAIRE, 2003, p 53)

composição do quadro disparidades técnicas que muitas vezes, aos olhos críticos do júri do Salão, eram vistas como frutos de uma má execução. Dentre elas, iniciemos questionando a postura do nosso bebedor.

O personagem encontra-se representado em uma posição corporal estranha. Não sabemos se ele está sentado na bancada ou em pé. A estranha posição das pernas, a casaca que esconde o tronco, uma impressão de que os planos de profundidade se misturam dentro da imagem, são elementos que geram incertezas, indecisões. Muito dessas incoerências provém do fato de Manet ser notoriamente um pintor mnemônico, ou seja, não produz suas obras tendo-as diretamente sob as vistas, mas antes coletando um apanhado geral de impressões mundanas, como marcas originais das experiências visuais vividas. Pintando em seu ateliê, características de um pintor *indoor*.

O estranhamento causado por essa primeira impressão de indecisão provém de uma possível relação entre a palavra (leia-se aqui a palavra em sua potencialidade máxima, não se restringindo apenas aos grafemas da escrita, mas antes a toda inscrição concebível) e uma noção de *mneme*, memória. A aparição e analítica do *pharmakon* em Derrida assim propõe:

Perturbando a progressão normal e natural da enfermidade, o *pharmakon* é assim o inimigo do vivente em geral, tanto saudável quanto enfermo. Deve-se ter isto em mente, e Platão nos convida a fazê-lo, quando a escritura é proposta como *pharmakon*. Contrária à vida, escritura – ou, como queira, o *pharmakon*, – pode somente *deslocar* ou até mesmo *agravar* a enfermidade. Tal será, em seus contornos lógicos, a objeção que o rei levanta à escritura: sob o pretexto de suplementar a memória, a escritura produz um ainda mais esquecido, longe de incrementar conhecimento, ela a diminui. Escritura não responde as demandas da memória, aponta para o lado, não reforça a *mneme* (memória), mas somente a *hypomneme* (esquecimento). (DERRIDA, 1968, p.100)

O vocábulo *pharmakon* pode tanto referir-se ao elixir quanto ao veneno, tanto ao remédio que cura quanto ao veneno que agrava. Dessa maneira a escritura, assim como toda inscrição (seja ela pictórica, sonora, gestual etc.), pretende servir como elixir suplementar da memória, mas, como lemos nas palavras do rei, ela somente reforça o esquecimento, o afastamento. O *pharmakon*, assim como a escritura, é contrário aos eventos mundanos. Transportá-los para essa nova superfície, esse novo espaço e configuração proposto pelo processo escritural, é já afastar-se deles, é deslocá-los, esquecê-los como aqui convém dizer. Assim a intenção paradoxal da pintura em recordar o bebedor de absinto acaba por operar

em nome de seu esquecimento, afastando-o de seu lugar mundano original, inserindo-o ali onde agora o vemos, no mundo da bancada que suporta a taça ainda cheia do líquido a que se refere o título da obra.

Agravar, distorcer, exceder. Assim opera o processo mnemônico, distorcendo as impressões, onde as imprecisões (cisões, rompimentos) acabam por alterar as características essenciais originárias, agravando uma possível *enfermidade*, um contágio impulsionado por esse agravante que multiplica os sintomas.

Pintura do período inicial dentro do histórico de produção de Manet, ainda revela o interesse pelos tipos característicos da sociedade parisiense, um esforço de retratar e eternizar os personagens das ruas de Paris, nesse caso, um misto de dândi decadente baudelairiano retratado aos moldes reais/naturalistas de Courbet e Zola. Suas obras pretendiam capturar a peculiaridade dos transeuntes cotidianos, a beleza de uma época específica, eternizar essas variáveis instáveis em suas obras pictóricas. Mas, como podemos associar através da reflexão entre memória e escritura, acaba por cair no efeito duplo do *pharmakon* que permite ao mesmo tempo a eternização e o esquecimento dos eventos.

Podemos ler nas palavras de Baudelaire a seguinte passagem:

Assim (...) evidenciam-se duas coisas: a primeira, um esforço de memória ressurrecionista, evocadora, uma memória que diz a cada coisa: "Lázaro, levanta-te"; a outra, um fogo, uma embriaguez de lápis, de pincel, que se assemelha quase a um furor. É o medo de não agir com suficiente rapidez, de deixar o fantasma escapar antes que sua síntese tenha sido extraída e captada. (BAUDELAIRE, 1996, p. 31)

A memória pode assumir por um lado o caráter evocador que reanima Lázaro, trazendo-o de volta à vida, e por outro um caráter conturbador, um fogo, um furor passageiro que emerge subitamente, podendo esvair-se a qualquer e todo momento, de forma tão rápida quanto a de sua vinda. Podemos ler o duplo efeito do *pharmakon* também aqui nas palavras de Baudelaire. Ainda diz do esforço do pintor em agir suficientemente rápido para retratar essas impressões, ou fantasmas como lemos no trecho, antes que elas sumam, tais suas características efêmeras e passageiras.

A pintura do bebedor foi assim produzida, sob a égide de uma vertente mnemônica da pintura moderna, preocupada antes com os fantasmas que as primeiras impressões gravam na memória do que com a representação de um modelo vivo prostrado diante dos olhos. Assim, não se trata de um bebedor

específico, mas sim de um qualquer bebedor. Não vemos o rosto do personagem devido a uma fonte de luz que incide sobre a face do bebedor, gerando um reflexo luminoso em sua frente que parece ofuscar nosso olhar. O anonimato evidenciado do personagem que, longe de ser um indivíduo marcado na imagem, torna-se alteridade absoluta.

Ainda sobre a égide da *mneme*, escreve Mallarmé em seu texto sobre Manet e os Impressionistas as seguintes palavras:

Um de seus habituais aforismos então é que ninguém pode pintar uma paisagem e uma figura pelo mesmo processo, com o mesmo conhecimento, ou no mesmo modo; nem o que é mais, mesmo duas paisagens ou duas figuras. Cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito. A mão, fato é, conservará alguns dos segredos adquiridos de manipulação, mas o olho deve esquecer tudo isso que tem visto, e aprender novamente da lição de antes. Ele deve abstrair-se da memória, vendo apenas aquilo que observa acima, e assim como na primeira vez; e a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada somente pela vontade, esquecida de toda astúcia anterior. Como para o próprio artista, seu sentimento pessoal, seu gosto peculiar, são para o tempo absorvido, ignorado, ou colocado de lado para o gozo de sua vida pessoal. Um resultado como esse não pode ser atingido todo de uma vez. Para alcançá-lo o mestre deve passar por várias fases antes que sua auto-isolação possa ser adquirida, e essa nova evolução da arte ser aprendida. (MALLARMÉ, 2014, p.90)

Amigo próximo que era de Manet, Mallarmé escreve referindo-se às próprias palavras do pintor, seus aforismos habituais, ditos para alguns amigos dentro de seu estúdio, ele que era pouco versado em escrever sobre seus processos. Assim temos um relato mais aproximado de alguém que conviveu com o pintor e pode deixar registrado em escritos alguns de seus aforismos prediletos, coisa que Manet não fez. Tal a importância do trecho devido ao registro – mesmo que indireto – das palavras do pintor.

Lemos que, para Manet, cada trabalho novo deve ser uma produção do espírito, que reflita no trabalho algo próximo da impressão que temos ao olhar um objeto pela primeira vez. Lemos também que o olho deve abstrair-se da “memória”, esquecer-se de todo conhecimento adquirido para que, isolado de si mesmo, sua mão possa retratar com maior liberdade os motivos pictóricos que hão de compor a imagem. Esquecer-se da memória. A memória como *pharmakon* do esquecimento. O *pharmakon* como o próprio esquecimento e/ou a própria memória. Esquecer assim tanto a lembrança do conhecimento adquirido como esquecer o próprio esquecimento. Uma possível dupla negativa que diz que o pintor deve esquecer o que é esquecido no memorar da memória. Duplamente afastado do evento, lá

próximo de sua solidão autônoma, a mão guia o pincel pretendendo se libertar da memória ocular de um mundo já visto.

No quadro do bebedor de absinto, quem esquece? Quem é esquecido? Enquanto esforço de preservação, esforço de manutenção dessa memória antiga, que eternamente volta à Paris moderna de Haussman ao mesmo tempo em que se projeta ao futuro indeterminado, marcando sua ausência na presentificação do olhar de quem a vê. Assim, qual jogo possível aqui – nos valendo da noção de *pharmakon* – há entre a preservação do bebedor anônimo e o esquecimento, o esquecimento de seu rosto, o apagamento de sua identidade mais própria?

Podemos pensar em como, para ser representado no quadro, para assumir-se enquanto uma imagem desse bebedor, devem ser apagados todos os resquícios de sua identidade mais própria e aí, no desfalecimento de suas características originárias, assumir-se enquanto o bebedor de absinto.

Paul Ricoeur ministrou uma conferência a 08 de março de 2003 em Budapeste sob o título de “Memória, história, esquecimento” e logo nas primeiras linhas encontramos a seguinte passagem:

(...) uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem memória está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve. (RICOEUR, 2004, p. 11)

Sob os três traços paradoxais da presença, ausência e anterioridade, podemos encontrar o que Ricoeur nomeia por “imagem memória” (*the memory image*) que de certo modo se faz presente sob a forma de algo que já não está presente, algo que se apresentou em outro momento, mas agora está ausente, algo anterior à evocação que agora se faz. Esse algo que se faz presente em sua ausência é próximo da passagem de Mallarmé citada acima quando ele escreve que o pintor deve abstrair-se da memória, vendo apenas aquilo que se apresenta na primeira vez. Assim, a memória se quer presente, evocando a ausência daquilo que se apresentou anteriormente.

Esse que se quer presente se apresenta sob o signo de algo diferente, completamente outro e realmente ausente. A marca dessa diferença pode ser pensada a partir do esquecimento, onde o que viveu presente na anterioridade temporal deve ser esquecido, desfalecido para que, em sua ausência (seu duplo,

sua representação, sua imagem) possa ser suspenso do tempo e lançado ao futuro sob um signo de diferença. A memória, tencionada a preservar, preserva antes a falência e propõe um diferente que é então lançado ao tempo vindouro. E é com esse diferente que lidamos agora, no tempo atual, o tempo do contato póstumo com o falecimento preservado.

Tal relação temporal entre memória e o passado, aqui entendido como a tripla relação entre presença, ausência e anterioridade, é apresentada por Aristóteles em seu tratado *Parva Naturalia*, especialmente no capítulo “*Da Memória e Reminiscência*”:

Agora lembrar o futuro não é possível, mas isto é um objeto de opinião ou expectativa (e certamente deve haver atualmente uma ciência da expectativa, como aquela da adivinhação, na qual alguns acreditam); nem há memória do presente, mas somente percepção sensorial. Por último nós não sabemos o futuro, nem o passado, mas somente o presente. Mas a memória relaciona-se com o passado. Ninguém diria que lembra o presente, enquanto é presente, e.g. um objeto branco dado no momento em que se vê; nem diria que se lembra de um objeto de contemplação científica no momento em que está realmente o contemplando, e o tem completo ante seu espírito; – do anterior diria ele que somente o percebe, do mais recente que somente o conhece. Mas quando alguém tem conhecimento científico, ou percepção, além das atualizações da faculdade interessada, assim ele “lembra” (que os ângulos de um triângulo juntos são iguais a dois ângulos retos); como para o anterior, que ele aprendeu, ou o pensou por si mesmo, como para o mais recente, que ele ouviu, ou viu, ou com isso travou alguma experiência sensível. Para quando alguém exercita a faculdade da lembrança, deve dizer consigo, ‘Eu ouvi anteriormente (ou de outro modo percebi),’ ou ‘Eu anteriormente tive esse pensamento’.

Assim a memória não é nem Percepção nem Conceção, mas um estado ou afeição de um desses, condicionada pelo lapso de tempo. Como já observado, não há algo como memória do presente enquanto presente, para o presente é somente objeto de percepção, e o futuro, de expectativa, mas o objeto da memória é o passado. Toda memória, portanto, implica um tempo decorrido (ARISTÓTELES, 2006, p. 19-20)

Não seríamos capazes de lembrar-nos de um evento futuro, sendo a expectativa a faculdade responsável pelos anseios vindouros, muito menos do presente enquanto presente, sendo a percepção a faculdade que atuaria nesse tempo. Aristóteles também propõe que nós não sabemos nem do futuro, nem do passado, pois somente vivemos o presente, o instante “agora”, essa ponta de lança temporal em que estamos agora e não podemos nos deter. A memória atuaria em lapso temporal onde, evocada no tempo presente, se quer presente (presentifica-se) em sua ausência, pois, tal qual eventos passados, aqui já não está.

Manet então, afastado duas vezes de seu objeto – a primeira provocada pelo lapso temporal, já que pintou a imagem do bebedor dentro de seu ateliê sem o ter

sob os olhos evocando assim uma impressão anterior, e a segunda pelo dito esquecimento da memória ocular onde a mão ainda conserva algumas habilidades adquiridas enquanto o olho deve abstrair tudo o que viu, dando espaço justamente às impressões anteriores –, produz a pintura do bebedor de absinto no interior de seu estúdio. Sobre a preferência pela pintura de ateliê, escreve Mallarmé o seguinte:

E antes de tentar analisar essa imagem celebrada eu gostaria de comentar algo sobre esse truísmo de amanhã, esse paradoxo de hoje, que em jargão de estúdio é chamado “a teoria do ar livre” ou pelo menos sobre o que se torna com a evidência autorizada dos últimos esforços de Manet. Mas aqui é primeiramente uma objeção a ser superada. Por que é necessário representar o céu aberto dos jardins, costa ou rua, quando deve ser admitido que a parte principal da existência moderna é passada no interior? Há muitas respostas; entre essas eu retenho a primeira, que na atmosfera de qualquer interior, desnudo ou mobiliado, as luzes refletidas são misturadas e interrompidas e muitas vezes descolorem os tons da carne. (MALLARMÉ, 2014, p.92-93)

A pintura de ar livre é lida como o truísmo do amanhã, como esforço que deve ser atingido num amanhã vindouro. O trecho mostra, sob certo aspecto, o interesse de Manet pela pintura de estúdio em detrimento da pintura outdoor proposta pelos impressionistas. Nesse ponto Manet ainda se mantinha em uma corrente tradicionalista, mesmo aventurando-se anos depois em pinturas produzidas ao ar livre, como a pintura de Monet em seu estúdio improvisado dentro de um barco, navegando pelo Senna.

O ambiente interior mistura e interrompe a luz, descolore a carne, transforma o objeto conferindo uma nova luminosidade, uma nova aparição quando conduzido para o interior de um ateliê, entendendo o ateliê como um espaço interno. Muito dos pintores impressionistas optam pela pintura de “ar livre” (*plein air*) onde pintavam as imagens sob a iluminação natural, fora dos ateliês. Talvez seja por essa distorção da luz que confere àquilo que se localiza dentro dos espaços internos uma impressão distinta do que se mostra sob a luz natural do dia que a pintura de Manet seja dotada dessas peculiaridades que geram tantos conflitos por parte da crítica e também em sua aceitação por parte do público. Uma pintura produzida com rapidez (já que a memória demanda um tempo decorrido e, como escreve Baudelaire, o esforço deve utilizar-se da velocidade necessária para extrair a essência do fantasma dessa primeira impressão antes que ele escape) tende a não se deter em pequenos detalhes, detalhes esses que sempre foram sinônimos de uma obra bem executada, herança ainda de um período barroco e romântico, estilos requintados que trabalham com muitos adornos e efeitos decorativos em pintura.

A teoria do ar livre aqui é exposta por Mallarmé como uma objeção a ser superada nos últimos esforços do pintor. Produzida sob um acesso mnemônico que, assim como o *pharmakon* platônico, tanto evoca a cura como contamina aquilo a que é exposto, a obra apresenta esses lugares indecisos, distorcidos, tais como a postura do personagem – se está em pé ou sentado – ou mesmo a respeito da bancada – se é uma bancada localizada dentro de uma taverna, ou se é uma bancada da rua, um muro situado num ambiente externo qualquer.

A imagem do bebedor reaparece em outro quadro de Manet, datado de 1862, *Le vieux musicien*. A imagem repetida do personagem neste outro quadro remete à ideia de Intratextualidade, onde o elo entre as obras é estabelecido pelo elemento que se repete em ambas. Vejamos a imagem:



Figura 6: Édouard Manet, *Le vieux musicien*, 1862, (187,4 cm x 248,3 cm), Óleo s/ tela, National Gallery of Art, Washington DC, EUA.

No quadro vemos o mesmo personagem que figura no bebedor de absinto situado atrás do velho músico. A cena parece acontecer antes ou depois do músico executar a canção no violino que tem repousado sobre o colo. Porém, no momento

retratado, não a está executando. A mão esquerda tensiona as cordas em posição de execução, porém a mão direita que segura o arco mantém-se afastada do violino, o que caracteriza que o músico não está tocando no momento em que é retratado.

Temos aqui uma relação entre a obra do velho músico e a do bebedor. O bebedor não bebe o líquido da taça ao passo que o velho músico não executa a canção. Ambos são retratados em momento de inação, o que gera no espectador uma sensação de contemplação, personagens absortos, distantes, retratados em uma espécie de inércia contemplativa.

A inércia a que nos referimos pode ser encontrada, por exemplo, nos olhares dos personagens, cada qual olhando para um lado distinto. O menino que veste roupas claras e chapéu está inerte, os braços esticados, fitando o vazio com um ar deveras contemplativo. Seu colega, que o abraça envolvendo o braço sobre o pescoço, parece fitar o músico, esperando pela canção que há de ser executada. Também o fita a mulher que traz nos braços a criança, ambos com ares de quem aguardam pela música inaudita. O personagem situado no canto direito da imagem, que é cortado pelo limite do quadro (composição não ortodoxa, ou moderna digamos, essa que secciona um elemento ao meio, dialogando de certo modo as ideias de instabilidades levantadas no capítulo um dessa investigação) também é portador um olhar contemplativo, imerso em seus pensamentos.

Dentre o jogo de olhares representados na imagem, chamo a atenção, em primeiro lugar, para o caráter inacabado do rosto do “bebedor”. Debaixo da cartola seu rosto é omitido, deixado inacabado, talvez intencionalmente. Os olhos, que são tão bem marcados no rosto dos outros personagem, aqui na imagem do bebedor estão praticamente ausentes, indicados apenas por duas manchas informes, inclusive fora de proporção um com o outro. O rosto do bebedor nos é negado na imagem. Sua face sem olhos, sem a expressividade do olhar, como marca da instabilidade, do anonimato, marca de uma ausência de vitalidade, evidenciando antes a inabilidade instável daquele que se ausenta em sua presentificação.

Por outro lado, muito marcado e dotado de uma vitalidade peculiar, o olhar do velho músico se projeta para fora do quadro, buscando (assim como o olhar da leitora no quadro da Gare Saint-Lazare) os olhos do espectador. Seu rosto é muito bem trabalhado, desde os tons cinzas e grisalhos de sua barba, seu cabelo preto

que se torna grisalho gradualmente, seu olhar expressivo, o brilho dos olhos nos transmitem uma impressão de vitalidade carregada de sentimentos.

O que é marca de vitalidade nos olhos de um é marca de ausência inerte na falta de olhos do outro. Toda a expressividade do olhar do músico é contrastada com a ausência de expressão (ausência mesmo do olho de do olhar) da face do bebedor. Podemos comparar a diferença de trato nos rostos dos dois personagens seccionando a imagem da seguinte forma:



Figura 7: Édouard Manet, *Le vieux musicien* (detalhe)

A face do bebedor desaparece sob a sombra da cartola, assim como seu corpo está escondido sobre a casaca (manto) que veste. Já o músico nos olha com a vitalidade, com a expressividade daquele que parece querer se comunicar, esperando talvez que saíamos diante do quadro para que ele possa executar a canção que a mulher, as crianças e o velho homem cortado ao meio tanto esperam na imagem. Talvez estejamos nós a impedi-lo, perturbando seu mundo com nosso olhar inquisidor, de maneira semelhante com que interferimos no curso da leitura da mulher representada na Gare Saint-Lazare.

Não vemos os olhos do personagem duplicado do bebedor. Toda vitalidade marcada no olhar do músico está oculta em sua face. Olhamos o quadro, mas o personagem não nos corresponde o olhar. Nosso olhar assim se perde nesse poço vazio dos olhos ausentes sob a cartola. Desprovido de olhos, o personagem evoca a imagem de um cego, não cego devido a uma doença, mas cego devido a própria falta de olhos, uma cegueira transcendental, tal como é proposta por Derrida em “Memórias do Cego”, onde analisa a questão do ocultamento dos olhos nos autorretratos de Fantin-Latour:

(...) Dois pensamentos de ou sobre o desenho assim tomam forma, e, por correlação, duas “cegueiras.”

- As nomeie, em favor da memória.

- Devo nomeá-las *transcendental* e a *sacrificial*. A primeira pode ser a condição invisível da possibilidade de desenho, desenhando a si mesmo, o desenho do desenho. Não deve nunca ser temático. Não pode ser postulado ou tomado como *objeto* representado de um desenho. A segunda, então, o evento sacrificial, aquele que vem para ou encontra os olhos, a narrativa, espetáculo, ou representação do cego, deveria, em tornar-se o *tema* do primeiro, refletir, por assim dizer, essa impossibilidade. Ela deveria representar este irrepresentável. Entre as duas, em suas dobras, uma repetindo a outra sem a isso ser reduzida, o *evento* pode dar origem ao discurso da narrativa, ao mito, profecia, ou messianismo, ao romance de família ou a cena da vida cotidiana, assim proporcionando um desenho com seus objetos temáticos ou espetáculos, suas figuras e heróis, seus *quadros* ou *representações do cego*. (DERRIDA, 1993, p. 41, *grifos do autor*)

Duas cegueiras possíveis a respeito da possibilidade do desenho. A primeira enquanto cegueira *transcendental* se dá enquanto condição invisível da representação, o desenho enquanto desenho do desenho, enquanto representação da representação (significante do significante). Sob essa a possibilidade, temos a própria imagem do bebedor enquanto projeção representativa de um bebedor de absinto, já enquanto sombra imagética de um bebedor, não se relacionando mais com o mundo senão com outros desenhos. A segunda, a *sacrificial* entendida enquanto aquilo que se prostra diante dos olhos e, assumindo-se já imagem, deveria refletir a impossibilidade de representação ou representar esse irrepresentável.

Só através da cegueira é possível visualizar essas imagens. Mais além, só as visualizamos com o faltar dos olhos. Quando nos falta os olhos podemos visualizar o irrepresentável, ou a falta de olhos como representação do irrepresentável, imagem de uma cegueira *transcendental* e *sacrificial*, que se assume enquanto impossibilidade de visualizar que, enquanto é vista, representa o irrepresentável.

O mundo, enquanto evento, é situado na dobra das cegueiras, servindo de origem aos motivos representacionais, sempre reduzido a um desenho, uma sombra, uma projeção vazia de seus intentos. Daí talvez seja possível pensar a distinção da marca dos olhos quando comparamos os do músico com o personagem bebedor: um olhar marcando a vitalidade do personagem enquanto vestígio de uma vivência mundana, o outro marcando a alteridade total daquele que não possui olhar.

Assim ressalta Charles Harrison no seguinte trecho:

Significativamente, a figura do velho músico cigano é, conforme dissemos antes, um retrato de um muito conhecido membro dessa classe removida: o

modelo foi Lagrène, o famoso patriarca de uma banda cigana nas Batignolles. Ele manteve sua família através do trabalho na campanha construtora de Haussman até se ferir por um acidente; então ele trabalhou como tocador de realejo e modelo artístico. Em 1867, o líder francês ciganologista [*gyptologiste*] Paul Bataillard escreveu que Lagrène 'representa o tipo Boêmio melhor do que ninguém' e que 'todos os artistas são familiares com este pequeno homem e sua face magnífica'. (...) Outros artistas, ao menos no círculo Baudelaireano, teriam reconhecido 'o Cigano' como um *sem-abrigo*, ou vítima removida da modernização, como o portador de uma experiência irônica da modernidade. Mas na pintura de Manet nos temos uma dupla remoção: Lagrène é o representante de uma classe social e a (reconhecível) 'face' do mito da boêmia, como aparecida em representações idealizadas. (HARRISON, 1993, p. 96-97, *grifos do autor*).

Nosso velho músico como o retrato de um famoso músico cigano, notório entre o círculo social dos artistas franceses de meados do século XIX, que trabalhou na reforma de modernização parisiense e ironicamente sofreu um acidente, o que o levou a ganhar o pão através da música. Surge novamente nessa citação a palavra ironia levantando a questão da pintura em sua relação irônica com o processo de modernização. Sua face representa a face idealizada da boêmia.

Podemos pensar em como a face de Legrène é nitidamente evidenciada na imagem, ao passo que a do bebedor é ausente, já que o cigano seria marcado como uma célebre figura cigana (e também da vida boêmia como sugere o trecho) e a do bebedor expressa o anonimato do boêmio maltrapilho. O velho músico é inscrito enquanto cigano patriarca, possui uma história relatada, reconhecível pelos artistas contemporâneos ao quadro. Já o bebedor é um *outro* bebedor, um *todo* bebedor, autônomo, anônimo, escondido sobre a despersonalização de um olhar ausente, presente em sua ausência.

Tendo em vista todas as questões problematizadas acima, voltemos então à primeira pintura do bebedor de absinto, a datada de 1859, onde há uma questão que merece nossa atenção especial. Notem a sombra que se situa atrás do bebedor. Em uma primeira leitura a entendemos como sombra direta do personagem projetada em uma possível parede, o último plano da imagem – o limite final. Se considerarmos a sombra como sombra própria do personagem, inferimos a existência dessa parede que “suporta” a projeção. Porém não há indícios evidentes de parede na imagem. A imagem não nos mostra dos limites dessa superfície, como as bordas ou o limite superior. A parede seria percebida então como todo o plano último da imagem, enquanto espaço impreciso forrado de sombras. Há um ponto

luminoso nesse plano, um foco de luz que delimita a sombra, iluminando o espaço ao seu redor.

Um detalhe curioso pode comprometer a leitura que entende a sombra na parede como a sombra projetada do personagem principal. Observe como a face do bebedor é iluminada pela luz incidente. Sua bochecha brilha. Porém há outro personagem oculto na imagem, passando despercebido, justamente porque nele não há meios de se incidir luz sobre. Considerando que não há parede representada na imagem, como poderia a sombra ser projetada? Chegamos a um impasse, uma indecisão. Na ausência de parede, a sombra obrigatoriamente assume-se como silhueta de outro personagem, um personagem imerso na escuridão do último plano.

As duas considerações acerca da existência ou não de uma parede no quadro nos conduzem a uma possível analogia com o mito platônico da caverna, presente no livro VII da República. Leiamos a seguinte passagem:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.

– Estou a ver – disse ele.

– Visiona também ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.

– Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses que tu falas – observou ele.

– Semelhantes a nós – continuei –. Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles também tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projetadas pelo fogo na parede oposta da caverna?

– Como não – respondeu ele –, se são forçados a manter a cabeça imóvel toda a vida?

– E os objetos transportados? Não se passa o mesmo com eles?

– Sem dúvida.

– Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objetos reais, quando designavam o que viam?

– É forçoso.

– E se a prisão tivesse também um eco na parede do fundo? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava?

– Por Zeus, que sim!

– De qualquer modo – afirmei – pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos.” (PLATÃO, 2001, p. 315-316)

Homens aprisionados dentro de uma caverna, homens semelhantes a nós, que do mundo veem projeções de sombra na parede. Desenhos, por assim dizer, e por realidade tomam essas projeções, pois, atados aos grilhões como se encontram, não podem voltar a cabeça nem para o foco luminoso do fogo que queima por detrás nem para os homens que transitam e os objetos que carregam. Sendo assim essa parede da caverna é fundamental na leitura, pois ela é o suporte dessas projeções de sombra, a superfície que acolhe esses espectros e fornece aos homens que ali estão aprisionados toda a visão de mundo, tal qual se apresenta a eles.

De maneira semelhante acontece na nossa imagem, onde vemos a sombra do personagem projetada na suposta parede limitada por um feixe de luz que a circunda. Esse feixe de luz ilumina a face do bebedor fazendo suas bochechas brilharem, e por consequência projetaria sua sombra nessa superfície, delimitando mesmo o contorno do espectro. De onde vem esse feixe de luz que ilumina o personagem e projeta a sombra? Não vemos a fonte luminosa, apenas o feixe de luz e a sombra na parede. Mas haveria mesmo tal parede na imagem uma vez que dela não vemos nenhum indício aparente?

Alguns detalhes curiosos podem comprometer a leitura que entende a sombra na parede como a sombra projetada do personagem principal. Em primeiro lugar a questão da cartola que o bebedor está portando. Notem que seu contorno quadriculado não corresponde diretamente ao contorno arredondado do espectro. Outro detalhe diz respeito à abertura dos ombros. O diâmetro do ombro do personagem não corresponde ao diâmetro do ombro do espectro. Na verdade a sombra parece desprovida dessa abertura, sendo a silhueta sombria nesse aspecto mais uniforme ao passo que no bebedor notamos a abertura do diâmetro referente à linha que desce do pescoço e abre sobre os ombros. Um detalhe também muito importante quando apontamos nossa leitura para a hipótese de ausência da parede é o da sombra do personagem que se projeta sobre a bancada. Notem a sombra que se inicia do lado esquerdo da imagem (perna direita do personagem). Essa sim parece acompanhar o formato da perna e a silhueta desfiada da casaca que o bebedor está vestindo, ao contrário da cabeça do espectro que apresenta disparidades com o formato quadriculado da cartola do personagem. Ainda sobre essa sombra projetada na bancada, notem que ela parece pender para o lado direito da

imagem, como podemos inferir pela pequena linha diagonal de sombra na bancada no espaço situado entre as pernas do protagonista. Seguindo o pequeno vetor sombrio chegamos à continuidade dessa sombra, porém bem pequena, agora no lado direito do quadro (próximo ao joelho esquerdo do protagonista). A disparidade entre a inclinação da sombra na bancada e a inclinação do espectro vertical detrás do personagem pode sugerir que as sombras são produzidas por feixes de luz distintos, um de ilumina a face do bebedor e outro que gera a sombra da bancada.

A imagem a seguir aponta, em vermelho, as disparidades entre os formatos da cartola e da abertura dos ombros entre o personagem e o espectro e, em laranja, a projeção e o sentido da sombra sobre a bancada:



Figura 8: Édouard Manet, *Le buveur d'absinthe* (editado)

Se então considerarmos que não há parede representada na imagem, como poderia a sombra vertical do bebedor ser projetada? Chegamos a um impasse, uma indecisão. Na ausência de parede, a sombra obrigatoriamente assume-se como silhueta de um personagem outro, um personagem imerso na escuridão do último plano. Podemos enfim pensar nesse outro personagem que passa despercebido nas leituras que tratam de focar as análises sobre a figura do bebedor. Um outro ser spectral parece querer surgir na imagem, vindo de outra localidade, vestindo esse manto de trevas que esconde seu corpo. Ele vem, mas não chega. Sempre ausente.

Vemos uma área de luz que circula o topo de seu espectro. Em um primeiro momento a pensamos como feixe de luz que incide sobre a face do bebedor e projeta sua sombra na provável parede que a suportaria. Agora podemos pensar em uma fonte distinta de luz, vinda de um lugar ainda mais distante que nosso personagem oculto, pois, se não há parede, a luz não estaria refletindo na superfície, mas antes vindo desse lugar distante. O vulto do personagem oculto poderia ser formado justamente por esse feixe de luz que, incidindo diretamente em nossos olhos, ofuscaria nossa visão, formando então a silhueta espectral desse outro que se aproxima.

Se pensarmos novamente na relação possível que aqui pretende ser estabelecida entre a imagem do bebedor e a alegoria platônica da caverna, podemos estabelecer algumas ligações. Como nos diz o mito, os homens somente podem perceber o mundo através dessas projeções sombrias na parede da caverna. A parede então, enquanto suporte de mundo, faz-se necessária para que os prisioneiros estabeleçam contato com o mundo. Na caverna seria fundamental a existência de parede para a existência própria de mundo. Adaptando o mito para nossa imagem temos o seguinte: aqui a parede não é evidenciada. Há a possibilidade dela, tal qual no esquema da alegoria, recolher, enquanto suporte, a sombra do personagem que é formada pela incidência do feixe de luz. Porém, devido à falta de vestígios, não vemos os limites dessa parede, vemos antes um lugar obscuro, formado por uma massa de tinta mais escura que a paleta utilizada para representar a bancada que recolhe o copo de absinto.

Se não há parede, não há suporte para a sombra. Se não há sombra, outro personagem surge, esse personagem fantasmagórico, espectral, oculto. A parede está diretamente ligada ao fato de a sombra ser ou não sombra do protagonista bebedor, assim como na alegoria platônica a parede está diretamente ligada com a existência representacional do mundo. Podemos então, na ausência do suporte, reconhecer a autonomia do espectro frente ao bebedor.

Uma vez autônoma, a sombra agora se deixa ver, porém ainda mantendo-se oculta, invisível. Um lance do nosso olhar mais descompromissado, ou um espectador que olha o quadro pela primeira vez, a olha mas não a vê, não a reconhece em sua autonomia enquanto espectro de um outro personagem. Derrida

escreve uma passagem muito interessante a respeito da qualidade invisível da visibilidade. Leiamos:

1. Há um visível in-visível, um invisível da ordem do visível que eu posso manter em segredo o mantendo fora de vista. Este invisível pode ser artificialmente mantido fora de vista enquanto mantém-se dentro do que se pode chamar de exterioridade. (...)
2. Mas há também o absoluto invisível, o absoluto não-visível que se refere a tudo o que repousa fora do campo de visão... (DERRIDA, 1995b, p. 90)

A sombra pode ser entendida como esse invisível da ordem do visível, ela que é mantida em segredo, fora do foco principal. Deixada em segundo plano, a sombra agora entendida em sua autonomia encontra-se no plano exterior, plano de onde vem esse outro que se aproxima, o plano escuro de onde possivelmente brilha o feixe de luz que denuncia sua silhueta na escuridão. Lemos também sobre o invisível absoluto, o que não podemos ver, onde podemos pensar em termos desse plano afastado, ou a origem do feixe de luz, inacessível à nossa visão pela representação da imagem. Por mais que se incida luz sobre o corpo de sombra, por mais que se evidencie sua silhueta em um esforço de a tornar visível (no caso aqui do esforço dessa leitura) ainda assim se mantém invisível em sua visibilidade. Mantida sempre fora do campo de visão, esse outro personagem de corpo sombrio vem desse campo longínquo do absoluto invisível, lugar da exterioridade absoluta, neutro.

Relações de afinidades aqui entre a visibilidade invisível enquanto cegueira transcendental, enquanto possibilidade visual de representação do irrepresentável. Podemos pensá-la enquanto apagamento da face do bebedor, enquanto descaracterização de seu retrato, tornado visível em seu apagamento. Já sobre o invisível invisível, ou absoluto como nos propõe o trecho citado, enquanto o irrepresentável que se mantém irrepresentável, não é conduzido à vigência visual, sempre mantido oculto em sua ausência. A ordem do invisível absoluto é familiar com a imagem da noite que pretende ser instaurada quando cai a luz do dia. Porém, como todo esforço de representação é um esforço diurno, operando no momento crepuscular – limítrofe entre a ordem diurna e a noturna – é tornado visível, mas refletindo toda sua invisibilidade, que é como marca da ausência de seu lugar de origem.

Ainda sobre a questão da sombra enquanto visibilidade invisível, eis um trecho escrito por Georges Didi-Huberman contido em *O que vemos, o que nos olha*:

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. (...) *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

O trecho nos permite uma relação entre o invisível e a questão do *sintoma* levantada na leitura do vocábulo *pharmakon*, onde pode ser pensado tanto em termos de cura como agravamento do sintoma. Aqui a visibilidade é atingida por um sintoma que destituiria a visualidade do visível, mostrando-se em sua face invisível. Uma obra de perda, de esquecimento. Uma obra produzida pelo furor do fogo que Baudelaire cita em que, assim como a memória, pode tanto ressuscitar quanto destituir. Como se pudéssemos experimentar o visível com nossos olhos cerrados, ou os abrir para experimentar o que não vemos. O espectro sombrio na imagem do bebedor como perda da própria identidade do personagem que, ao invés de servir à sombra do protagonista, frente a ele conquista sua própria autonomia, pretende-se outro, visível em sua invisibilidade assim como invisível em sua visibilidade.

Abrir os olhos para experimentar o que não vemos, ou, é necessário que nossos olhos sejam removidos para experimentar o que vemos. São as duas faces (duplas) do mesmo jogo aqui proposto. Devemos tanto atender para o que é invisível como, para percebemos o visível, é necessário que nossos olhos sejam destituídos de sua função. Um fechamento definitivo de nossas pálpebras, e mais, a remoção dos olhos como cegueira absoluta. Nossos olhos abertos diante da sombra invisível em sua visibilidade enquanto o olho do personagem nos é negado, pois, quando o olhamos, ele não nos olha, não nos conectamos com ele. Nosso olhar para diante da ausência do dele.

Ainda sobre o jogo, podemos pensar em como simultaneamente a sombra é marca do personagem bebedor, sendo uma projeção dessa imagem sobre uma superfície que a torna uma duplicação imagética e, ao adquirir sua autonomia, também se pretende outra, um ser independente, original por assim dizer. Simultaneamente é um e outro, é um e sua réplica, é um e seu oposto. Para seguirmos nessa linha de pensamento cito uma passagem do texto “A realidade e sua sombra”, de Emmanuel Levinas:

O pitoresco é sempre em certa medida uma caricatura. Aqui é uma coisa familiar cotidiana, perfeitamente adaptada à mão que a isso é acostumada, mas suas qualidades, colorações, forma e posição ao mesmo tempo restam como elas eram antes de sua vigência, como os “antigos vestuários” de um espírito que tivera de despir daquela coisa, como uma “natureza morta”. E ainda tudo isso é o indivíduo e é a coisa. Então há uma dualidade nesse indivíduo, essa coisa, uma dualidade em seu ser. É o que é e é um estranho a si mesmo, e há aí uma relação entre esses dois momentos. Diremos que a coisa é ela mesma e sua imagem. E que essa relação entre a coisa e sua imagem é semelhança. (LEVINAS, 1989, p. 135)

É o que é e, ao mesmo tempo, é outro, estranho a si mesmo. No trecho encontramos uma terceira possibilidade em nossa leitura da sombra no quadro de Manet. Primeiro ela é lida como a sombra do personagem, sua imagem projetada na parede. Depois a vemos como independente, um outro ser sombrio que se aproxima, em suas relações possíveis com o visível e o invisível. Aqui, a partir do texto de Levinas, podemos pensar a relação entre a sombra e o personagem como simultaneamente sendo e não o personagem e um outro qualquer. Uma relação entre os dois momentos na qual a semelhança visível ou a disparidade invisível acontecem ao mesmo tempo.

A permanência tornada visível daquele que se mantém na semelhança. As qualidades que se mantêm na adaptação do objeto à mão que o evoca. Por outro lado o que se “despe” desse vestuário antigo, o que se perde nessa transferência de suportes. O bebedor conserva algumas características peculiares ao momento originário de onde foi retirado pelo esforço evocador. Pode ser retirado do mundo vigente, o mundo das coisas reais, como fazem aqueles que representam naturezas mortas, porém pode também ser um habitante do mundo dito das ideias (aproveitando o jargão platônico que nessa leitura se faz conveniente).

Fato é que, em cada transferência de suporte (do mundo às ideias, das ideias ao quadro, do quadro aos olhos...) há uma parcela que é mantida enquanto qualidade, cor, forma etc., e há uma parcela que se perde, que se mantém fora do alcance, que se altera ou se transforma no decorrer do processo. Assim, se pensamos o fazer artístico enquanto o ato de transferência, temos nesse fazer uma própria parábola da representação do ser que, fenomenologicamente, é entendido enquanto jogo das faces veladas e reveladas, simultaneamente ocorrendo as duas, apresentando simultaneamente caminhos que nos conduzem tanto ao que se mantém quanto ao que se perde.

Novamente recorreremos às palavras de Levinas:

A ideia de sombra ou reflexão a qual apelamos – de uma duplicação essencial da realidade através de sua imagem, de uma ambiguidade ‘de ambos os lados’ – estende-se até à própria luz, ao pensamento, à vida interior. Toda a realidade carrega em seu rosto sua própria alegoria, fora de sua revelação e sua verdade. Na utilização de imagens a arte não só reflete, mas traz junto essa alegoria. Em arte a alegoria é introduzida no mundo, como verdade é consumada em cognição. Essas são duas possibilidades contemporâneas do ser. Juntamente com a simultaneidade da ideia e do espírito – isto é, do ser e sua revelação – que ensina o *Phaedo*, há a simultaneidade de um ser e sua reflexão. O absoluto ao mesmo tempo revela a si mesmo à razão e presta-se a uma espécie de erosão, fora de toda causalidade. Não-verdade não é um resíduo obscuro do ser, mas é seu caráter sensível em si, pelo qual há semelhanças e imagens no mundo. (LEVINAS, 1989, p. 136).

A imagem então não é somente reflexão, mas também propõe um outro lado, cria um mundo próprio, ao passo que conserva semelhanças em seu reflexo, simultaneamente. Como verdade, é consumida pela cognição, como visibilidade do visível. Aparece e assim é apreendida. Ao mesmo tempo revela e se esconde, reflete e recria. O caráter sensível do não-ser como traço visível da invisibilidade na sombra. Não podemos entender a arte como servindo à revelação, nem como servindo à criação, mas nesse lugar do comércio entre o mundo e a imagem, a imagem e a sombra, a sombra e a cognição, a luz e a noite etc.

Toda manifestação representacional de mundo, seja da ordem visível ou invisível, se dá sob a forma de cognição, enquanto luz do dia. A imagem demanda luz do dia, natural ou artificial. Porém ela é, antes de ser marca de vitalidade luminosa dos eventos, vestígio do desfalecimento visual, marca da ausência que já se fez presente, e que agora habita o seio da noite. É necessário que a noite se instaure para que o lampião seja aceso, é necessário que o visível desfaleça para que o invisível seja apresentado sob sua forma de visibilidade, para que reflita a perda daquele que se retira em face do insurgente luminoso.

Nossa sombra propõe uma relação semelhante. Em primeiro lugar o personagem bebedor, por se tratar de um personagem da imagem retratada, desse modo é já em si mesmo uma sombra, um reflexo, já uma representação e nele porta todas as relações descritas acima, entre visível e invisível, entre o dia e a noite. Enquanto imagem de um possível bebedor mundano, afastado de seu lugar de origem, nosso personagem principal pode já ser entendido como uma sombra projetada em uma superfície – a tela do quadro. Então a sombra (o espectro propriamente dito), percebida enquanto sombra da sombra, estaria já duas vezes afastada, tal seu grau de instabilidade. O reflexo re-projetado, a sombra de uma

sombra, uma outra sombra. É possível ler o espectro enquanto uma tentativa de tornar visível a parcela erosiva do que se perde no jogo da representação, a parcela que perece. Perdida, a parcela se assume enquanto outra e se torna independente da primeira, negando o que na primeira acontecia por semelhança, assumindo a alteridade e querendo fixar as disparidades que existem nessa nova criação.

Esforço de tornar visível a parcela que se perde na transferência do objeto ao campo da representação artística. Assim também opera Mallarmé, atentando para pontos que dialogam com essas ideias de perda, erosão, citadas acima. Vejamos primeiramente um trecho do poema “O demônio da analogia”:

A Penúltima está morta, de modo que
encerrou o verso e
Está morta
A Penúltima
se desligou da
pausa fatídica mais inutilmente no vazio de significação¹⁰ (MALLARMÉ,
1990, p.64)

A penúltima (*pénultième*) se refere à penúltima sílaba da palavra. Na palavra “*pénultième*”, a sílaba que morre, que está morta é a sílaba “ti”, evidenciando assim a sílaba “nul” - o nulo, o zero, o inútil. Quando a penúltima morre, deixa a palavra em aberto, não a deixa completar seu sentido, se desliga da pausa fatídica, deixando ecoar seu “nulo”, seu espectro, a sombra que evidencia uma perda. Evidencia-se o vazio da significação, de certa maneira vai ao lado oposto da cognição. Então o esforço dos versos, ao invés de servir à cognição, serve justamente ao vazio, à perda. Temos outro movimento, a palavra não mais servindo aos seus desígnios como sombra das coisas do mundo, mas assumindo independência dessas coisas, tal qual nossa sombra diante da imagem do protagonista.

Piero Eyben ressalta o jogo da tonicidade na palavra:

Ainda podem-se vislumbrar algumas reações interpretativas interessantes no tocante a essa palavra. Sua tonicidade recai igualmente sobre a penúltima sílaba, o que em termos de informação estética quer dizer muita coisa: há uma reiteração do sentido de paroxítone, a frase poderia ser reconstruída como *Le paroxyton est mort* (“A paroxítone morreu”). (...)

No tocante à tonicidade, mas já se reunindo à questão do modo de recitar o verso, conforme se diz em “*Le démon de l’analogie*”, a sílaba final (-*me*) quase não é pronunciada ou faz parte da elisão com *est mort*. O som *nul* a que se refere o texto é encontrado por esta prosódia analógica (para

¹⁰ No original : “*La Pénultième est morte*”, de façon que / *La Pénultième* / finit le vers et / *Est morte* / se détacha de la / *suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification*.

concordar com Octavio Paz): nulidade como sons elididos. Há uma justaposição entre o / e / final da *Pénultième* e o / ε / inicial de *est*, gerando o vazio da significação: ritmo assonante como demônio da linguagem. (EYBEN, 2012, p. 96)

Lemos nas palavras de Piero Eyben que matar a penúltima sílaba de uma palavra paroxítone é um processo de nulificação dos sons elididos, de modo que a sílaba tônica seja destituída de seu valor significativo para a compreensão da palavra. O som nulo ecoado deixando em aberto o endereçamento da palavra, sua mensagem, que aqui é ludibriada pelo poder do demônio da analogia.

Na sequência do poema, Mallarmé escreve:

“A Penúltima”, depois a corda do instrumento, tão estendida em olvido sobre o som nulo, partia-se sem dúvida e eu aduzia como objeto de oração: “Está morta”. Eu não parava de tentar um retorno a pensamentos prediletos, alegando, a fim de me acalmar, que, por certo, penúltima é o termo do léxico que significa a sílaba anterior de um labor de linguística pelo qual quotidianamente soluça em pausas a minha nobre faculdade poética.¹¹ (MALLARMÉ, 1990, p.66.)

O som nulo da penúltima sílaba inquieta o poeta. Ele tenta se acalmar a conferindo um sentido, procurando em seu pensamento por lugares prediletos e seguros, mas não se satisfaz. “Ela está morta”, diz ele em testemunho. A penúltima, quando morre, nulifica a palavra e, por consequência, nulifica o poema. Ecoar o som nulo da palavra, matar a penúltima, é deixá-la aberta, esvaziá-la. A inquietude diante da sílaba morta que não nos permite penetrar no sentido do texto. O leitor deve lidar de maneira substancial com o próprio corpo da palavra, uma vez que, deixada em aberto, ela chama atenção para si. Quando a palavra cessa de significar, cessa de referir-se às coisas do mundo, podemos ver seu corpo, sua substância.

Sobre a relação substancial que o leitor de Mallarmé traça com as palavras “deixadas em aberto”, Derrida escreve o seguinte:

Todos os textos de Mallarmé (...) são organizados de modo que em seu ponto mais forte, seu sentido permaneça *indecidível*; daí em seguida, o significante não mais se deixa ser atravessado, ele permanece, resiste, existe e chama atenção para si. A labuta da escritura não é mais um éter transparente. Ela chama atenção e nos força, desde que somos incapazes de ir para além dela com um simples gesto em direção do que “significa”, a nos determos em frente a ela ou a com ela trabalhar. Poderíamos emprestar a fórmula para esse aviso permanente de uma passagem em *Les mots*

¹¹ No original : “*La Pénultième*” puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oublit sur le son nul, cassait sans doute et j'ajoutais en matière d'oraison: “Est morte”. Je ne discontinuai pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant, pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique...”

anglais: “Leitor, isso é o que tens diante dos olhos, um trabalho escrito...”
(DERRIDA, 1992, p. 114)

A indecisão é a resistência da palavra frente ao significado. A palavra prevalece em seu sentido material. Derrida afirma também que a indecidibilidade não mais opera através de uma multiplicidade de significados, mas justamente pela impossibilidade de um. Não é uma riqueza metafórica que perturba a mente do leitor operando através de um sistema de correspondências, mas justamente a palavra branca, isenta de um valor preciso, de um conceito final e de um significado soberano. Nas palavras de Mallarmé: “*Eu sou profunda e escrupulosamente um sintaxeiro*”.

Deixar aberta a palavra é turvar o éter transparente da escrita onde, ao invés de penetrar através dela, como pode um olhar pelo vidro da janela, nos detemos diante de seu corpo material. Diante dos olhos surge a materialidade da palavra, destituída de seu poder transparente de significação.

Voltemos à Levinas:

Em que uma imagem difere de um símbolo, um signo, ou uma palavra? A propósito muito se refere ao seu objeto: semelhança. Mas isto supõe que o pensamento para na imagem em si; conseqüentemente supõe uma certa opacidade da imagem. Um signo, por sua parte, é pura transparência, de modo algum contando por si próprio. Devemos então voltar a falar da imagem como uma realidade independente que se assemelha à original? Não, mas na condição em que tomamos a semelhança não como o resultado de uma comparação entre uma imagem e o original, mas como o movimento próprio que engendra a imagem. Realidade não pode ser somente o que é, o que é revelado para ser em verdade, mas pode ser também seu duplo, sua sombra, sua imagem. (LEVINAS, 1989, p. 135)

Lemos no trecho acima um apontamento sobre a diferença entre a imagem e um signo se dando através do embate entre transparência e opacidade. De acordo com as palavras, um signo não conta por si só, sendo a pura transparência, funcionando como uma janela para o mundo que representa. Por sua vez a imagem sempre impõe sua opacidade, sempre estamos diante de sua materialidade, sua casca de tinta seca grudada na tela do quadro. Lemos que o pensamento para diante da imagem. Para, pois diante da imagem não temos o ‘éter transparente’ da escritura.

Mallarmé, nesse sentido, opera semelhante ao processo pitoresco relatado tanto no trecho de Levinas quanto no de Derrida em que, a palavra morta, deixada em aberto, turva sua transparência, trinca os vidros da janela, força (tal qual uma

imagem) a nos determos diante de seu corpo fraturado. Assim a palavra mallarmaica não operaria através de signos, mas através das duplicações, das fissuras na significação, nas quais podemos perceber a sombra autônoma de seu corpo.

A palavra nula do poeta é próxima da sombra no quadro do pintor. Ambas como força de opacidade, ambas clamando pela visibilidade de seu caráter invisível. Apelando, através do material, através das forças próprias da semelhança e representação, ao universo esmaecido e esvaziado, de onde surgem suas primeiras pulsões.

Ainda sob a égide da transparência podemos citar outra imagem de Manet, o quadro *La Lecture* (A Leitura), datado de 1865. O quadro contém um retrato de Suzanne Manet sentada em um sofá branco, pronta para ouvir a leitura que Léon Leenhoff está prestes a iniciar. Com o livro aberto em uma mão, com a outra Léon segura no sofá onde repousa Mme Manet.



Figura 9: Édouard Manet, *La lecture*, 1865, (61 x 73 cm), Óleo s/ tela, Musée d'Orsay, Paris.

Toda a imagem se orienta pelo jogo dos brancos que é a cor dos tecidos. O estofado, o vestido, as cortinas. Os tecidos abundantes saltam aos olhos devido à exuberância das tonalidades que compõem a paleta da imagem. Apenas o personagem leitor está como que deslocado da malha dos tecidos, ocupando um canto específico, separado dos brancos, mas a ele se unindo em um toque, a mão que repousa sobre o estofado do sofá. Há um jogo interessante que ocorre nas mãos do leitor: uma mão segura o livro aberto, livro que é o objeto para a leitura, título do quadro; a outra mão apoia-se sobre o sofá em um gesto que une o personagem separado da cena aos motivos em branco do jogo dos tecidos. Do corpo do leitor vemos somente o braço que, devido a posição do apoio no sofá, esconde seu tronco. Todo o corpo do nosso personagem na representação se resume ao ângulo do braço apoiado. A mão do apoio como o elo entre a leitura e a cena representada, o gesto que tange o estofado como a transferência do que se lê no plano mais afastado e a concretude dos tecidos no plano mais aproximado. Poderíamos talvez dizer que o personagem lê os tecidos e, tocando-os, confere materialidade à sua leitura, transforma-os em matéria, substancializando-os.

Tal operação de leitura que o personagem parece realizar é similar ao leitor “operador” de Mallarmé, assim ressaltado por Blanchot:

Mallarmé chama o leitor de “o operador”. A leitura, como a poesia, é a “operação”. Ora, ele confere sempre a essa palavra, ao mesmo tempo, o sentido que a liga à palavra “obra” e o sentido quase cirúrgico que recebe ironicamente de sua aparência técnica: a operação é supressão, é, de certa maneira, a *Aufhebung* hegeliana. A leitura é operação, é obra que se cumpre suprimindo-se, que se prova confrontando-se com ela mesma e se suspende ao mesmo tempo que se afirma. (BLANCHOT, 2005, p. 357-358).

A operação da leitura se dá enquanto supressão de mundo. É necessário que o mundo seja suspenso, suprimido ao mesmo tempo em que se afirma materialmente. Deve o mundo situado atrás das cortinas suprimir-se diante do tecido que encobre a janela, porém a cortina ainda permite que vejamos resíduos luminosos do mundo exterior, deixando vestígios de sua materialidade pela translucidez da transparência, perdida que está entre o mundo e sua supressão. Assim o leitor operador se situa diante do mundo suprimido, proporcionando um mundo outro de maneira complementar e adjacente ao seu esforço de leitura.

Nas palavras do próprio poeta, temos que:

Ler –

Esta prática – Apoiar-se, a partir da página, no branco, que a inaugura, sua ingenuidade, a si mesma, esquecida do título que falará muito alto: quando

se alinhar, numa ruptura, a menor, disseminada, o acaso vencido palavra por palavra, infalivelmente o branco retorna (...) Virgindade que solitariamente, diante de uma transparência do olhar adequado, ela mesma se dividiu em seus fragmentos de candura, um e outro, provas nupciais da Ideia. (MALLARMÉ, 1945, p. 386)

A leitura que se apoia no branco das páginas, que transfere a candura do vazio da página para o mundo, substancializa seu espaço neutro diante do olhar transparente. De modo semelhante na imagem o jovem leitor parece tirar as canduras dos tecidos das páginas que lê. Toda a transparência hipnotizadora do vestido e da cortina parece ser o retorno do branco a que se refere o poeta. O leitor operando o livro materializando tudo o que há de substancial da imagem. O mundo (enquanto força do acaso) é vencido palavra a palavra, vencido em sua supressão, reconduzido ao exterior agora ornamentado de uma candura neutra, afastada, rerepresentado em seu desfalecimento perceptível e material.

Por sua parte a mulher, célebre retrato da senhora Manet, sentada no sofá, também se mescla ao jogo dos brancos, materializa-se entre os véus que cobrem e suportam o seu corpo. Diríamos que ela espera ouvir a leitura que Léon fará do livro que traz nas mãos, porém a impressão é de que ela também surge das páginas do livro, evocada pela mente operante daquele que lê, surge nos emaranhados do tecido, instável como as imagens mentais que se formam na inteligência do leitor ao encenar o conteúdo de sua leitura.

Fato é que seu vestido, mais especificamente as mangas e uns pequenos espaços nos ombros, contém transparências interessantes. O vestido que cobre seu corpo permite ao espectador do quadro ver, através da transparência, vestígios cromáticos do que seria o braço por baixo do pano. Primeiramente ressaltemos a complexidade técnica para produção de tal efeito de transparência que é obtida por um jogo cromático em que o tom referente ao braço e às mãos da personagem se funde ao branco, torna-se mais claro e realiza o efeito translúcido que nos permite ver, distorcido devido à passagem de luz pelo véu, o que seria o braço por sob a veste.

Efeito similar ocorre com as cortinas. As cortinas encobrem a janela que separa o ambiente interno da sala onde se encontram os personagens e o mundo exterior, o mundo da luz que invade a sala. Por um efeito de transparência semelhante podemos ver vestígios do que seria esse mundo externo. Notem que há uma fresta entre as duas cortinas, uma fresta por onde vemos a junção das duas

janelas em uma linha vertical e, ao lado, podemos ver através de um pequeno espaço o mundo externo sem que esteja coberto pela cortina branca. A cortina que encobre a janela permite ao espectador ver, reduzido a vestígios, o mundo externo.

Do outro lado da janela, através da cortina e também pela fresta entre as cortinas, vemos indícios de uma vegetação, plantas similares as que encontramos no canto esquerdo da imagem. E aqui há uma relação interessante para nossa leitura da obra. O pintor evidencia as plantas localizadas no interior da sala, ocupando um lugar de destaque na composição, ocupando toda a lateral esquerda da imagem. Então vemos a cortina ao fundo e, por trás das cortinas podemos ver indícios de plantas semelhantes. A transparência das cortinas sugere uma imagem residual das folhas verdes. Como se dentro da sala tivéssemos plantas mundanas, plantas reais por assim dizer e, do outro lado da janela, plantas vestigiais, plantas representacionais, encobertas pelo véu da representação. O jogo entre as plantas interiores e as exteriores encobertas pelo véu translúcido formam uma alegoria interessante a respeito das questões representacionais em obra de arte que viemos tratando ao longo desse texto.

Recapitulando a proposição de Levinas acima, podemos entender o esforço do pintor em evidenciar que, por se tratar de uma imagem, devemos parar diante dela, devemos nos deter diante de seu poder de opacidade. Nosso olhar é incapaz de penetrar, de ir além, porém ainda assim o pintor utiliza-se das transparências, tanto para evidenciar a translucidez do véu como para chamar a atenção para seu poder opaco. Uma dupla face novamente, que permite e impede, simultaneamente, nosso olhar de ir além. Quase vemos o braço por sob o vestido. Quase vemos as plantas do mundo exterior por trás das cortinas. Quase vemos pelos indícios que a pintura nos dá.

A janela foi encoberta pela cortina. O éter transparente a que se refere Derrida em sua passagem se torna opaco. As cortinas são como que o meio termo entre a translucidez e a opacidade. Podemos dizer que a pintura contém nesse jogo das cortinas e do vestido a alegoria da representação pictórica, as questões levantadas sobre a ordem do visível e invisível nas imagens. Algo como o poder de tornar visível através do encobrimento, de permitir acesso visual a indícios vagos através da semelhança, transferência, produção etc.

Alguns poemas de Mallarmé também abordam questões semelhantes. Principalmente os leques (*éventail*) que, por sua natureza e finalidade, também operam através da sobreposição, tal qual uma cortina sobre a face daquela que com ele se abana. Leiamos o poema :

Avec pour tout langage
Rien qu'un battement aux cieux,
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux.

Aile tout bas la courrière,
Cet éventail, — si c'est lui, —
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide ! (où va redescendre,
Pourchassée en chaque grain,
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin).

Toujours il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.¹² (MALLARMÉ, 1992, p.47)

Um bater de asas ao céu que faz com que o futuro verso despenque do abrigo precioso. Nada além deste batimento ao céu, essa é sua linguagem própria. O leque é comparado à asa, primeiramente pelo bater análogo ao movimento das asas, em seguida pela asa mensageira, a mensagem que despenca em forma de verso. O leque é ele e aquele por quem de trás serve de espelho a ele.

¹² Primeiramente citemos a célebre tradução de Augusto de Campos: “*Leque de Madame Mallarmé / Tendo como por linguagem / Só este abanar ao céu / Vai-se o verso ainda miragem / Do recanto onde nasceu / Asa baixa mensageira / Este leque, se conduz / Ao mesmo por quem à beira / De ti algum espelho luz / Límpido (no qual desliza / Perseguido em cada grão / Um fim de invisível cinza / Única sem solução), / Para sempre ele apareça / Em tua mão que não cessa*” (MALLARMÉ, 1991, p. 49). Devido ao propósito do trabalho, faz-se necessária aqui também uma tradução mais literal, no sentido de preservar ao máximo a palavra, destituir a primazia pelo jogo da métrica e da rima, como o faz Augusto em sua bela tradução. Eis a que nos propomos a realizar: “*Leque de Madame Mallarmé / Como junto por linguagem / Nada que um batimento aos céus / O futuro verso se solta / Do abrigo tão precioso / Asa toda baixa a mensagem / Este leque se é ele / O mesmo por quem atrás / Tu qualquer espelho a ele / Límpido (onde vai redescer / Perseguido em cada grão / Um pouco do invisível cinza / Só para me render tristeza) / Sempre tal ele aparece / Entre tuas mãos sem inércia.*”

Simultaneamente, no bater de sua asa, o leque esconde e mostra quem de trás dele se abana, escondendo e mostrando na cadência do ritmo do abano.

Entre o leque e a asa existem relações gráficas muito importantes. O *éventail* contém ao fim da palavra uma repetição da palavra *aille*, o *e* final é quase impronunciável, o que permite sua aparição reduzida ao fim de *éventail*. Entre o leque e a asa surge também a palavra *vent*, marcada pela letra V, referência ao formato duplo da asa e também da silhueta triangular de um leque. O V marca o vento que coloca o leque em um movimento de bater de asas. Tanto o leque quanto a asa, além das relações possíveis em seus campos funcionais, também permitem essas aproximações gráficas, que para o poeta era de suma importância estrutural para a feitura dos poemas e utilização das imagens em relação uma com a outra.

Foucault escreve o seguinte trecho a respeito do leque em sua função análoga à da asa mallarmaica:

(o leque esconde o rosto, mas não sem mostrar ele mesmo o segredo que mantinha dobrado, de sorte que seu poder de encobrimento é manifestação necessária; inversamente, quando ele se fecha sobre suas nervuras de nácar, esconde os enigmas pintados sobre sua membrana, mas deixando à luz a face decifrável que tinha por papel de abrigo). (FOUCAULT, 1964, p. 1002)

Aqui podemos ter acesso ao que estamos propondo quando nos valemos do poema para pensar as relações entre o que é mostrado e o que se mantém oculto. O leque esconde o rosto ao passo que, enquanto repousa aberto sobre a face de quem o porta, mostra o segredo que tinha dobrado, sendo necessário seu poder de encobrimento para que ocorra tal desvelamento. Da mesma forma, quando se fecha, esconde o segredo ao deixar à luz a face exposta, nua, destituída do encobrimento essencial. Resumidamente o jogo propõe que podemos ver quando o leque está aberto escondendo o rosto, ao passo que quando se fecha expondo o rosto nu já não o podemos ver, pois é necessário que esteja encoberto pelo abrigo do leque.

Assim aparecem mundo e braço da personagem no quadro, aparentes em seu encobrimento, a transparência entendida enquanto encobrimento revelador que, interpondo-se entre o corpo nu e nossos olhos, mostra o corpo sob o segredo encoberto de um leque. As plantas da sala repetidas em seu encobrimento, situadas fora da sala, pertencentes ao mundo exterior que é encoberto pela cortina, mas que pela transparência reveladora ainda sugere as plantas desse mundo.

Presentes ao longo de toda essa investigação, as ideias de encobrimento e revelação, de visibilidade invisível e vice-versa, nos permitem pensar como o jogo da representação oferece, simultaneamente, as duas faces da moeda, onde o que está aparente e visível só pode ser visto sob o manto daquilo que é mantido em segredo. Não podemos pensar a representação nem somente em sua face aparente, nem estritamente em seu processo de perda, mas simultaneamente é exposta e recolhida, uma mão no bolso enquanto a outra indica o caminho.

De tal maneira as operações textuais de Mallarmé, valendo-se de palavras que permitam a aparência (visível já em sua invisibilidade) desse jogo simultâneo entre encobrimento e revelação são próximas e similares aos processos pictóricos de Manet, uma vez que aqui foram citados quadros onde podemos ver, por exemplo, a sombra visível em sua invisibilidade, o mundo aparente em seu encobrimento nevoento, o vestido e a cortina transparentes, encobrendo e revelando ao mesmo tempo aquilo que se designam a representar.

As obras oferecendo visualmente a invisibilidade que é já uma presença ausente de um tempo que não lhe pertence, simultaneamente.

EPÍLOGO: ÉDOUARD MANET E OS IMPRESSIONISTAS

The Art Monthly Review, 30 de setembro de 1876.

Sem nenhum preâmbulo, sem mesmo uma palavra de explicação ao leitor que possa ignorar o significado do título que encabeça este artigo, devo entrar de vez neste assunto, me reservando mesmo de traçar minhas deduções, novas de um certo ponto de vista artístico, tal como os fatos que relato se apresentam eles mesmos, ou deixá-los escoar para fora quando e como eles puderem.

Brevemente, então, deixe-nos tomar um pequeno vislumbre retrospectivo na história da arte. Raramente nossas exposições anuais abundam em novidades, e alguns anos atrás tais anos de abundância eram ainda mais raros; mas por volta de 1860 uma repentina e duradoura luz resplandeceu quando Courbet começou a exhibir seus trabalhos. Esses em certo grau coincidiram com aquele movimento aparecido na literatura e que obteve o nome de Realismo; quer dizer, procurou imprimir-se no espírito pela representação vivaz das coisas tal qual apareciam ser, e vigorosamente excluir toda imaginação intermediária. Era um grande movimento, igual em intensidade com aquele da escola Romântica, agora expirando sob as mãos dos pintores de paisagem, ou mais tarde de onde procederam os audazes efeitos decorativos de Henri Regnault; em seguida muitos migraram por um uma trilha nova e contemporânea. Mas em meio a isso, começaram a aparecer, às vezes por uma oportunidade nas paredes do Salão, porém mais frequentemente e certamente naquelas das galerias dos rejeitados, curiosas e singulares pinturas – risíveis para muitos, é fato, contudo muito perturbadoras à legítima e reflexiva crítica, que não poderia deixar de questionar a si mesma: que espécie de homem é esse? E qual estranha doutrina ele prega? Para ela era evidente que o pregador possuía um sentido; ele era persistente em suas reiteraões, único em sua persistência, e seus trabalhos eram assinados pelo então novo e desconhecido nome de Édouard Manet. Houve também naquele tempo, aliás poderia ter sido escrito no pretérito imperfeito, um amador iluminado, aquele que amou todas as artes e viveu para uma delas; e isso antes de suas prontas sucessões e da exposição adequada dos princípios que eles inculcaram haver revelado seus significados aos pouco pensantes dentre o público em geral. Mas tal iluminado amador morreu muito cedo para ver isso, antes de seu pintor favorito ter conquistado um nome público.

Este amador era nosso último grande poeta Charles Baudelaire.

Seguindo em turno apreciativo surge o então insurgente romancista Émile Zola. Com aquele *insight* que diferencia seus próprios trabalhos, ele reconheceu a luz que tinha surgido, ainda que fosse muito jovem para então definir aquilo que nós hoje chamamos de Naturalismo, para seguir a questão, não meramente de uma realidade que se imprime a si mesma em sua forma abstrata no todo, mas daquele sentimento absoluto de que a Natureza imprime a si mesma naqueles que voluntariamente abandonaram o convencionalismo.

Em 1867 uma exibição especial dos trabalhos de Manet deu a então sem nome escola de pintura recente, que assim cresceu, o semblante de um partido, e uma luta de partido cresceu às alturas. O conflito com esse intruso resoluto foi pregado como uma cruzada a partir da tribuna de cada escola. Por vários anos um fronte firme e implacável fora formado contra esse avanço; até que dominado por completo pela sua boa fé e persistência, o júri reconheceu o nome de Manet, o acolheu, e recuperado de seus medos ridículos, até o sustentando ao limite e achou por bem dever declarar a si mesmo um pontífice soberano, cobrado por sua própria fé com a cura das almas e o condenando como um herege e um perigo público.

As últimas dessas alternativas estão hoje em dia definitivamente adotadas, a exibição pública dos trabalhos de Manet obteve lugar tardiamente em seu próprio estúdio. Porém, e não obstante tudo isso, e apesar dos Salões concorrentes, o público apressou-se com curiosidade animada e boa vontade ao *Boulevard des Italiens* e às galerias de Durand-Ruel em 1874 e 1876, para ver os trabalhos daqueles então denominados *Intransigeants*, agora Impressionistas. E o que encontraram lá? Uma coleção de imagens de estranho aspecto, na primeira vista dando uma impressão ordinária do motivo que as fez, mas para além disso, uma qualidade peculiar situada fora do mero Realismo. E aqui ocorreu uma dessas crises inesperadas que aparecem em arte. Deixe-nos estudá-la nas condições presentes e suas futuras perspectivas, e com algum esforço para desenvolver essa ideia.

Manet, quando deita fora as cautelas da arte e conversa com um amigo entre as luzes de seu estúdio, se expressa com brilho. Então isso é o que ele diz que entende por Pintura; quais novos destinos estão ainda reservados para ela; o que ela é, e como é que ele pinta a partir de um instinto irreprimível, e que pinta como o faz. Toda vez que começa uma imagem, diz ele, mergulha nela de cabeça, e se

sente como um homem que sabe que seu plano seguro para aprender a nadar com segurança é, perigoso como possa parecer, para se lançar dentro d'água. Um de seus habituais aforismos então é que ninguém pode pintar uma paisagem e uma figura pelo mesmo processo, com o mesmo conhecimento, ou no mesmo modo; nem o que é mais, mesmo duas paisagens ou duas figuras. Cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito. A mão, fato é, conservará alguns dos segredos adquiridos de manipulação, mas o olho deve esquecer tudo isso que tem visto, e aprender novamente da lição de antes. Ele deve abstrair-se da memória, vendo apenas aquilo que observa acima, e assim como na primeira vez; e a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada somente pela vontade, esquecida de toda astúcia anterior. Como para o próprio artista, seu sentimento pessoal, seu gosto peculiar, são para o tempo absorvido, ignorado, ou colocado de lado para o gozo de sua vida pessoal. Um resultado como esse não pode ser atingido todo de uma vez. Para alcançá-lo o mestre deve passar por várias fases antes que sua auto-isolação possa ser adquirida, e essa nova evolução da arte ser aprendida; eu, que muito me ocupei em seu estudo, posso contar, porém duas, tais frases [*sic*].¹³

Abatido pelas technicalidades da escola na qual, sob Couture, ele estudou, Manet, quando reconheceu a inaniidade de tudo que a ele fora ensinado, determinado ou não a pintar em absoluto ou a pintar inteiramente fora de si. Contudo, em sua isolação propriamente buscada, dois mestres – mestres do passado – apareceram para ele, e o ampararam em sua revolta. Velásquez, e os pintores da escola Flamenga imprimiram-se sobre ele, e a esplêndida atmosfera que envolve as composições do grande velho Espanhol, e os tons brilhantes que cintilam das telas de seus semelhantes nortenhos, ganhou a admiração dos estudantes, assim apresentando-lhe alguns aspectos artísticos que tinha desde que ele se fez o mestre, e os pode combinar a seu bel-prazer. Esses são precisamente os vários aspectos que revelam a verdade, e dão as pinturas com base em sua viva realidade ao invés de processá-la a fábrica infundada de abstrações e sonhos obscuros. Essas têm sido as tentativas iniciais de Manet, e curiosamente, foi para o estrangeiro e o passado que ele se voltou por concílio amigável para remediar os males de seu país e de seu tempo. E então a verdade me propõe dizer que Manet não tinha uma necessidade urgente para isso; um incomparável copista, ele poderia

¹³ Os advérbios *sic* encontrados no texto original publicado em inglês foram transcritos em sua integridade.

ter encontrado seu jogo próximo à mão, ele tinha lá escolhido sua mina; mas procurou algo a mais que isso, e coisas frescas não são encontradas todas de uma vez; o frescor, ao certo, frequentemente consiste – e este é especialmente o caso nestes dias críticos – em uma co-ordenação de elementos completamente dispersos.

As imagens nas quais essa volta às tradições dos antigos mestres do norte e sul são achadas constituem um primeiro estilo de Manet. Agora os antigos escritores de arte expressaram pela palavra “estilo”, menos o florescimento prodigioso do gênio durante uma de suas estações intelectuais do que o fato fundador, fonte, ou o buscado pelo próprio pintor. Mas aquilo no qual o pintor declara muito de sua visão é a escolha de seus conteúdos. A literatura muitas vezes se afasta de seu caminho corrente para buscar pelas aspirações de uma época do passado, e para modernizá-las para sua própria finalidade, e na pintura Manet acompanhou um curso similarmente divergente, buscando a verdade, e a amando quando encontrada, porque sendo verdadeira era tão estranha, especialmente quando comparada com seus velhos e desgastados ideais. Acolhido em seu início, como nós dissemos, por Baudelaire, Manet caiu sob a influência do momento, e, para o ilustrar nesse período, permita-nos tomar um de seus primeiros trabalhos, *Olympia*; aquela pálida, perdida cortesã, mostrando ao público, pela primeira vez, o não-tradicional, nu não-convencional. O buquê, ainda inserido em seu envelope de papel, o gato sombrio, (aparentemente sugerido por um dos poemas em prosa do autor das *Fleurs du Mal*), e todos os acessórios circundantes, eram verdadeiros, mas não imorais – esta é, no sentido ordinário e tolo da palavra – mas foram sem dúvida intelectualmente perversos em suas tendências. Raramente qualquer trabalho moderno tem sido mais aplaudido por alguns poucos, ou mais profundamente condenado por muitos, como foi o desse inovador.

Se nossa humilde opinião pode ter qualquer influência nessa história imparcial do trabalho do chefe da nova escola de pintura, eu poderia dizer que o período de transição em si de forma alguma deve ser lastimado. Seu paralelo é encontrado na literatura, quando nossas simpatias estão subitamente despertadas por algumas imagens novas a nós apresentadas; e isso é o que eu gosto no trabalho de Manet. Ele surpreende a todos nós como algo por muito oculto, mas subitamente revelado. Cativante e repulsivo ao mesmo tempo, excêntrico, e novo, tais tipos como ele nos

deu eram necessários em nossa vida ambiente. Nelas, embora fossem estranhas, não havia nada vago, geral, convencional ou banal. Frequentemente elas atraíram atenção por algo peculiar na fisionomia de seu tema, metade escondendo, sacrificando a essas novas leis do espaço e luminosidade que ele se estabeleceu a inculcar, alguns detalhes menores que outros poderiam ter apoderado.

Um dia desses, se ele continuar a pintar por tempo suficiente, e educar o olhar do público – ainda velado pelo convencionalismo – se esse público então consentirá em ver as verdadeiras belezas das pessoas, sãs e sólidas como são, as graças que existem na burguesia serão então reconhecidas e tomadas como dignos modelos em arte, e então chegará o tempo de paz. Mas esse agora ainda é de conflito – um conflito para processar aquelas verdades na natureza que para ela são eternas, mas que são novas ainda para a multidão.

A repreensão que as pessoas superficiais formulavam contra Manet, aquelas considerando que uma vez que pintou feiura agora pinta vulgaridade, cai por terra inofensivamente, quando reconhecemos o fato de que ele pinta a verdade, e recorda essas dificuldades que encontrou em seu caminho procurando-a, e como ele as conquistou. *Un déjeuner sur l'herbe*, *L'Exécution de Maximilien*, *Un coin de table*, *Des gens du monde à la fenêtre*, *Le Bon Bock*, *Un coin de bal de l'Opéra*, *Le Chemin de fer*, e os dois *Canotiers* – essas são algumas das imagens que passo a passo marcaram cada turno na escada escalada por esse audacioso inovador, e que levaram-lhe ao ponto alcançado em seus trabalhos verdadeiramente maravilhosos, este ano recusado pelo Salão, mas exibido ao público por ele mesmo, intitulado *Le Linge* – um trabalho que marca uma data talvez no tempo de vida, mas uma certamente na história da arte.

Toda a série que nós enumeramos aqui em cima com vez ou outra uma exceção, demonstram exatamente a intenção do pintor; e essa intenção não era a de fazer uma fuga ou sensação momentâneas, mas constantemente empenhando-se em imprimir sobre seu trabalho uma lei natural e geral, a buscar um tipo em vez de uma personalidade, e a inundá-lo com luz e ar; e que ar! ar que despoticamente prevalece sobre todo o resto. E antes de tentar analisar essa imagem celebrada eu gostaria de comentar algo sobre esse truísmo de amanhã, esse paradoxo de hoje, que em jargão de estúdio é chamado “a teoria do ar livre” ou pelo menos sobre o que se torna com a evidência autorizada dos últimos esforços de Manet. Mas aqui é

primeiramente uma objeção a ser superada. Por que é necessário representar o céu aberto dos jardins, costa ou rua, quando deve ser admitido que a parte principal da existência moderna é passada no interior? Há muitas respostas; entre essas eu retenho a primeira, que na atmosfera de qualquer interior, desnudo ou mobiliado, as luzes refletidas são misturadas e interrompidas e muitas vezes descolorem os tons da carne. Por exemplo eu gostaria de vos recordar uma pintura no salão de 1873 que nosso pintor justamente nomeou uma *Rêverie*. Lá uma jovem mulher reclina sobre o divã exalando toda a lassitude das horas do verão; as persianas de seu quarto estão quase fechadas, a face sonhadora é ofuscada com sombra, mas uma vaga, amortizada luz do dia impregna sua figura e seu vestido de musselina. Esse trabalho é inteiramente excepcional e simpático.

A mulher é por nossa civilização consagrada à noite, a menos que ela escape disso às vezes pelas tardes de céu aberto na praia ou em meio aos arvoredos, afeiçoados pelos modernos. Penso eu ainda que o artista poderia estar incorreto em representá-la entre as glórias artificiais da luz de vela ou gás, como naquele tempo o único objeto de arte deveria ser a mulher ela mesma, incitada pela atmosfera imediata, teatral e ativa, bela, mas completamente inartística. As pessoas muito acostumadas, seja pelo hábito de seus ofícios ou puramente pelo gosto, a fixar em uma tela mental a bela recordação da mulher, mesmo quando vista assim em meio ao brilho da noite no mundo ou no teatro, devem ter observado que algum processo misterioso saqueia o nobre fantasma do prestígio artificial expresso pelos candelabros ou ribaltas, antes dela ser admitida fresca e simples aos habitantes diários da imaginação. (Antes devo confessar que eu não consultei muitas pessoas nesse obscuro e delicado ponto.) A compleição, a beleza especial que provém da própria fonte da vida, muda com luz artificial, e isso é provavelmente do desejo de preservar essa graça em toda sua integridade, que a pintura – que se preocupa mais sobre este pólen da carne do que qualquer outra atração humana – insiste na operação mental a qual eu tenho aludido ultimamente, e demanda luz do dia – que no espaço com a transparência solitária do ar. A luz natural do dia penetrando em e influenciando todas as coisas, embora ela mesma invisível, reina também nesta típica imagem chamada *Le Linge*, que nós estudaremos a seguir, sendo um repertório completo e final de todas ideias correntes e os meios de sua execução.

Alguma folhagem fresca porém auto-corada – a de um jardim da cidade –

mantém aprisionada uma inundação de ar matinal de verão. Aqui uma jovem mulher, vestida em azul, lava algumas roupas, várias peças das quais já estão secando; uma criança saindo das flores olha para sua mãe – esse é todo o assunto. A imagem é de tamanho natural, embora essa escala seja reduzida na média distância, o pintor sabiamente reconhecendo o requisito artificial forçado sobre ele pelo ponto de vista arbitrariamente fixado imposto ao espectador. É inundado com ar. Por toda parte a atmosfera luminosa e transparente contrasta com as figuras, os vestidos, e a folhagem, e parece tomar para si alguma das suas substâncias e solidez; enquanto seus contornos, consumidos pelo sol oculto e devastados pelo espaço, tremem, derretem, e evaporam na atmosfera circundante, que esvazia a realidade das imagens, ainda parecem fazê-lo para preservar seu verdadeiro aspecto. O ar reina supremo e real, como se ele mantivesse uma vida encantada pela feitiçaria da arte; uma vida nem pessoal nem sensível, mas sujeitada ela mesma ao fenômeno assim chamado por ciência e mostrada aos nossos olhos assombrados, com sua perpétua metamorfose e sua ação invisível tornada visível. E como? Por sua fusão ou seu confronto sempre continuado entre superfície e espaço, entre cor e ar. Ar livre: – esse é o início e o fim da questão que estamos agora estudando. Esteticamente é respondido pelo simples fato que sozinhos ao ar livre podem os tons da carne de uma modelo manter suas verdadeiras qualidades, sendo quase igualmente iluminada em todos os lados. Por outro lado se uma pintura no crepúsculo real ou artificial em uso nas escolas, esta é a qualidade na qual a luz atinge e força ao relevo excessivo, provendo ao pintor um meio fácil para desposar um aspecto, mas de acordo com sua própria fantasia e retornando aos estilos de outrora.

A busca além da verdade, peculiar aos artistas modernos, que os possibilita a ver a natureza e reproduzi-la, tal como aparece aos justos e puros olhos, deve conduzi-los a adotar um ar quase que exclusivamente como seu meio, ou em todo caso para os habituar ao trabalho no qual francamente e sem restrição: deve haver ao menos no ressurgimento de um certo meio, se nada mais, um incentivo a um novo estilo de pintura. Esse é o resultado de nosso raciocínio, e o fim gostaria eu de estabelecer. Como nenhum artista possui em sua paleta uma cor transparente e neutra respondendo ao ar livre, o efeito desejado somente pode ser obtido pela luminosidade ou peso do toque, ou pela regulação do tom. Agora Manet e sua escola usam somente cor, fresca, ou levemente definida, e seus resultados parecem

ter sido atingidos no primeiro ataque, que a sempre-presente luz reanima e se mescla a todas as coisas. Como para os detalhes da imagem, nada deve ser absolutamente fixado a fim de que possamos sentir que o brilho cintilante que ilumina a imagem ou a sombra translúcida que a vela, somente são vistas de passagem, e justamente quando o espectador contempla o conteúdo representado, que sendo composto de uma harmonia de luzes refletidas e inconstantes, não pode ser suposto sempre sob uma mesma aparência, mas palpitando com movimento, luz e vida.

Mas essa atmosfera não irá – que um artifício do pintor estende sobre todo o objeto pintado – desaparecer, quando a pintura estiver completamente terminada? Se nós não pudermos encontrar nenhum outro caminho para indicar a presença de ar do que a parcial ou a repetida aplicação de cor como usualmente empregada, sem dúvida a representação poderia ser tão efêmera como o efeito representado, mas a partir da primeira concepção do trabalho, o espaço destinado a conter a atmosfera tem sido indicado, de modo que quando esse é enchido pelo ar representado, é tão imutável como as outras partes da imagem. Então a composição (para tomar emprestado mais uma vez o jargão do estúdio) deve desempenhar um papel considerável na estética de um mestre dos Impressionistas? Não, certamente não; como uma regra o aglomerado de pessoas modernas não sugere isso, e por essa razão nosso pintor está satisfeito em renunciá-la, e ao mesmo tempo para evitar a afetação e o estilo. Apesar disso ele deve encontrar algo para estabelecer sua imagem, nem que seja por um minuto – por uma coisa necessária é requerido o tempo pelo espectador para ver e admirar a representação que a prontidão apenas baste para a conexão de sua verdade. Se nós voltarmos para as perspectivas naturais (não aquela completamente e artificialmente clássica ciência que faz dos nossos olhos a vítima de uma educação civilizada, mas sim a perspectiva artística que nós aprendemos do extremo Oriente – Japão por exemplo) – e olhar para essas marinas de Manet, onde a água no horizonte eleva-se até a altura da moldura, que sozinha o interrompe, nós sentimos um novo deleite na recuperação de uma verdade há muito obliterada.

O segredo disso é encontrado em uma ciência absolutamente nova, e no modo do corte das imagens, o que dá à moldura todo o charme de um limite meramente fantasioso, como a que é acolhida em um lance de olhos de uma cena

emoldurada pelas mãos, ou pelo menos toda a descoberta digna de preservar. Essa é a imagem, e a função da moldura é a de isolá-la; embora esteja eu ciente de que isso está à contra corrente para prejudicar. Por exemplo, o que precisam lá está para representar este braço, este chapéu, ou aquela margem do rio, se elas pertencem a alguém ou a algo exterior à imagem; a única coisa a ser alcançada é a que o espectador acostumado entre uma multidão ou na natureza isolar uma parte que o agrada, embora ao mesmo tempo incapaz de esquecer completamente os detalhes renunciados que unem a parte ao todo, não deve faltar no trabalho de arte um de seus prazeres habituais, e embora reconhecendo que está diante de uma pintura ele acredita parcialmente que vê a miragem de alguma cena natural. Alguns provavelmente objetarão que todos esses meios têm sido mais ou menos empregados no passado, aquela destreza – embora não imposta até então – de cortar a tela para então produzir uma ilusão – perspectiva quase em conformidade com o uso exótico dos bárbaros – o toque leve e os tons frescos uniformes e equivalentes ou variados tremendo com luzes oscilando – todos esses artifícios e expedientes em arte foram encontrados mais de uma vez na escola Inglesa, e em outro lugar. Mas pela primeira vez a coleta de todos esses processos relativos para um fim, visível e adequado às expressões artísticas das necessidades de nosso tempo, isso não é um feito insignificante no caso da arte, especialmente desde que uma poderosa vontade impeliu esses meios para seus limites extremos.

Mas o charme principal e verdadeira característica de um dos mais singulares homens da época é, que Manet (que é o visitante das principais galerias tanto Francesas quanto estrangeiras, e um estudante erudito de pintura) parece ignorar tudo o que tem sido feito em arte por outros, e extrai de sua própria consciência interior todos seus efeitos de simplificação, toda revelada por efeitos de luz incontestavelmente novos. Essa é a originalidade suprema de um pintor para quem a originalidade é duplamente renunciada, quem procura perder sua personalidade na própria natureza, ou no olhar de uma multidão até então ignorante de seus charmes.

Sem fazer um catálogo do número já muito considerável dos trabalhos de Manet, foi necessário marcar a ordem sucessiva de suas imagens, cada uma delas um expoente de alguns esforços diferentes, mas todas conectadas pela mesma teoria; também valiosas como ilustrações da carreira do chefe da escola dos

Impressionistas, ou ao menos o iniciador do único movimento efetivo nessa direção; e como que mostrando como ele pacientemente dominou a idéia na qual ele se apresenta em sua plena posse. A ausência de toda intromissão pessoal na maneira desse pintor interpretar a natureza, permite que a crítica habite tanto quanto queira em suas imagens não aparentando a estar tão exclusivamente ocupada por um homem; ainda temos de ter cuidado ao lembrar que cada trabalho de um gênio, singular porque ele renuncia singularidade, é uma produção artística, única no seu gênero, reconhecível à primeira vista em meio a todas as escolas de todas as épocas. E pode tal pintor possuir pupilos? Sim, e dos dignos; notável Mlle Eva Gonzales, que para apenas uma compreensão do ponto de vista do mestre une qualidades de juventude e graça a todos os seus.

Mas sua influência como de amigo para amigo é mais propagada do que aquela que o mestre exerce sobre o pupilo, e embala todos os pintores do dia; mesmo para a maneira daqueles artistas mais fortemente opostos em idéia à sua teoria é em algum nível determinado por sua prática. De fato não há nenhum pintor de consequência que durante os últimos anos não adotou ou ponderou sobre alguma de suas teorias avançadas pelos Impressionistas, e notavelmente aquela do céu aberto, que influenciou todo o pensamento artístico moderno. Alguns vêm perto de nós e permanecem nossos vizinhos; outros, como Sr. Fantin-Latour e o tardio Sr. Chintreuil, pintores sem nenhum ponto comum de semelhança, enquanto trabalhando as suas próprias ideias têm pouco a pouco obtido resultados muitas vezes análogos aos dos Impressionistas, criando assim entre essa escola e aquela da pintura acadêmica uma saudável, evidente, verdadeira, e conjuntiva divisão em arte, no momento, apoiada ainda pela generalidade dos amantes da arte. Mas os Impressionistas eles mesmos, os quais conversam no conforto do estúdio em um amigável intercâmbio de ideias juntos permitiriam empurrar rumo a horizontes novos e inesperados, e verdades recém formadas, como Srs. Claude Monet, Sisley and Pizzaro [*sic*], pintaram de modo maravilhosamente semelhante; certamente um observador razoavelmente superficial diante de uma pura e simples exibição do Impressionismo poderia tomar suas obras todas para ser de um só homem – e esse homem, Manet. Raramente três trabalhadores têm forjado tanto em comum, e a razão da similitude é bastante simples, para cada um deles buscar suprimir a individualidade para o benefício da natureza. No entanto o visitante iria prosseguir a

essa primeira impressão, que tem toda a razão como uma síntese, para perceber que cada artista tem alguma peça favorita de execução análoga ao motivo aceito em vez de escolhido por ele, e essa aceitação fomentada pela razão do país de seu nascimento ou residência, para esses artistas como uma regra seus motivos encontrados perto de casa, dentro de um simples passeio, ou em seus próprios jardins.

Claude Monet ama a água, e esse é o seu presente especial para retratar sua mobilidade e transparência, seja mar ou rio, cinza e monótono, ou colorido pelo céu. Eu nunca vi um barco pousado tão suavemente sobre a água do que em suas imagens, ou um véu mais móvel e suave do que a sua movente atmosfera. Isso é na verdade uma maravilha. Sisley captura os momentos passantes do dia; contempla uma nuvem fugitiva e parece pintá-la em seu voo; em sua tela o ar vivo se move e as folhas ainda vibram e tremem. Ele prefere pintá-las na primavera, “quando as jovens folhas na madeira luminosa, a tudo encorando com vontade”¹⁴, ou quando vermelhas e douradas e castanho-esverdeadas as últimas poucas caem no outono; então para espaço e luz são únicas, e a brisa agitando a folhagem a impede que se torne uma massa opaca, muito pesada para uma tal impressão de mobilidade e vitalidade. Por outro lado, Pizzaro [sic], o mais velho dos três, ama a sombra espessa das árvores veraneias e a verde relva, e não teme a solidez que às vezes serve para processar a atmosfera visível como uma névoa luminosa saturada com raios de sol. Não é raro para um desses três avançar o passo sobre Manet, que percebendo rapidamente suas antecipadas ou explicadas tendências, resume todas ideias deles em um trabalho poderoso e magistral. Para eles, são de preferência as sutis e delicadas mudanças da natureza, as várias variações sofridas em alguma longa manhã ou tarde por um bosque de árvores na beira d'água.

O trabalho mais bem sucedido desses três pintores é distinguido por uma ainda certa execução rápida e maravilhosa. Infelizmente o comprador de imagem, embora inteligente o suficiente para perceber nessas transcrições da natureza muito mais do que uma mera alegria de execução, uma vez que nessas instantâneas e voluntárias imagens tudo é harmonioso, e foram mais ou menos estragadas por um contato, é o juguete desse real ou a aparente pontualidade do trabalho, e embora ele pague por essas pinturas um preço mil vezes inferior ao seu real valor, ainda é

¹⁴ No original a frase: “*when the young leaves on the lyte wode, waxen al with wille*”.

perturbado pelo pensamento posterior que certas produções de luz devem ser multiplicadas *ad infinitum*; um mero mal entendido comercial do qual, sem dúvida, esses artistas terão ainda de sofrer. Manet tem sido mais afortunado, e recebe um preço adequado pelo seu trabalho. Como completos Impressionistas, esses pintores (exceto M. Claude Monet, quem trata soberbamente) usualmente não buscam o tamanho natural de seus motivos, nem também os tomam de cenas da vida privada, mas são antes de tudo pintores de paisagem, e restringem suas imagens ao tamanho mais fácil para se olhar, e com os olhos fechados preservam sua lembrança.

Com esses, alguns outros artistas, cuja originalidade os distanciou de outros pintores contemporâneos, frequentemente, e como uma regra, exibem suas pinturas, e na maioria compartilham das teorias de arte que eu aqui revi. Estes são Degas, Mlle Berthe Morizot [*sic*], (agora Mme Eugène Manet,) e Renoir, a quem eu gostaria de associar Whistler, que é tão bem apreciado na França, tanto pela crítica como pelo mundo dos amadores, não tinha ele escolhido a Inglaterra como campo de seu sucesso.

A cortina de musselina que forma uma luminosa, sempre movente atmosfera rodeada de meia-nudez das jovens dançarinas de ballet; a audácia, ainda profundamente complicada atitude dessas criaturas, assim realizando uma das funções ao mesmo tempo naturais e ainda modernas da mulher, encantou M. Degas, que pode, apesar de tudo, ser tão encantado com o charme dessas pequenas lavadeiras, que frescas e formosas, embora atingidas pela pobreza, e revestidas porém em camisola e saio, dobram seus corpos esguios na hora do trabalho. Sem voluptuosidade lá, sem sentimentalismo aqui; o artista sábio e intuitivo não se importa em explorar a banal e gasta visão de seus motivos. Um mestre do desenho, ele tem procurado linhas delicadas e movimentos delicados ou grotescos, e de uma estranha nova beleza, se eu ousar empregar para suas obras um termo abstrato, que ele mesmo nunca empregará em sua conversação diária.

Mais dada a processar, e muito sucinta, o aspecto das coisas, mas com um novo charme nele infundido por uma visão feminina, Mlle Berthe Morizot [*sic*] apreende maravilhosamente a presença familiar de uma mulher do mundo, ou de uma criança na atmosfera pura da beira-mar, ou relva verde. Aqui um grupo encantador desfruta toda a limpidez das horas onde a elegância tornou-se natural; e

lá que uma pura atmosfera vela essa mulher estabelecida fora das portas, ou daquela que reclina sob a sombra de uma sombrinha lançada em meio às gramíneas e flores frágeis que uma pequena garota em um limpo vestido está ocupada colhendo. O primeiro plano arejado, até mesmo os contornos extremos do mar e do céu, tem a perfeição de uma visão atual, e o casal acolá, os menores detalhes de tal pose são tão bem pintados que alguém poderia reconhecê-los por si só, até mesmo suas faces, vistas sob o sombroso chapéu de palha, não os atesta para ser esboço de retrato, dão suas próprias características para o lugar que eles animam com sua visita. O ar da preocupação, da cautela mundana ou mágoas secretas, características tão comuns dos esboços dos artistas modernos da vida contemporânea, nunca foram mais notavelmente ausentes do que aqui; sente-se que a pose inconscientemente adotada para satisfazer um senso inato de beleza, é perpetuada nessa charmosa aquarela.

O esplendor oscilante de brilho e sombra onde as cambiantes luzes refletidas, elas mesmas influenciadas por todas as coisas vizinhas, lançadas sobre cada figura que avança ou se afasta, e as combinações velozes na qual essas reflexões distintas compõem uma ou várias harmonias, tais são os efeitos favoritos de Renoir – nem podemos nos surpreender que essa complexidade infinita de execução o induza a buscar o sucesso mais audacioso nas coisas tão opostas à natureza. Um balcão em um teatro, suas reclusas vestimentas alegres, a mulher com seus tons de pele intensificados e deslocados pelo vermelho e pó de arroz, uma complicação de efeitos luminosos – mais ainda quando essa cena é iluminada fantásticamente por uma incongruente luz do dia. Tais são os motivos em que encanta.

Todas essas tentativas e esforços (algumas vezes empurrados ainda mais distantes pelo intrépido M. de Césane [sic]) são unidos no elo comum do Impressionismo. Honra incontestável a esses que trouxeram para o serviço de arte uma extraordinária e quase original novidade de visão, implacável por uma era confusa e hesitante. Se às vezes foram longe demais na busca de motivos novos e audaciosos, ou mal aplicados em um princípio recém-descoberto, não são senão mais um quadro voltado para a parede; e como uma compensação para tal acidente eles atingiram um louvável resultado, para nos fazer compreender ao olhar os objetos mais acostumados à alegria que devemos experimentar como se pudéssemos vê-los pela primeira vez.

Se tentarmos lembrar alguns dos títulos dos nossos argumentos e a partir deles desenhar possíveis conclusões, devemos afirmar que o Impressionismo é o principal e o real movimento da pintura contemporânea. O único? Não, desde que outros grandes talentos dedicaram-se a ilustrar alguma frase ou período particular da arte do passado; dentre esses nós devemos classificar alguns artistas como Moreau, Puvis de Chavannes, etc.

Em um tempo quando a tradição romântica da primeira metade do século só perdura entre alguns mestres sobreviventes daquela época, a transição do artista velho, imaginativo e sonhador para o enérgico moderno trabalhador é encontrada no Impressionismo.

A participação de pessoas até então ignoradas na vida política da França é um fato social que honrará todo o final do século dezenove. Um paralelo é encontrado em matéria artística, o caminho que está sendo preparado por uma evolução que o público com rara presciência apelidada, a partir de sua primeira aparição, *Intransigent*, que em linguagem política significa radical e democrático.

Os nobres visionários de outros tempos, cujas obras são a aparência das coisas mundanas vistas por olhos sobrenaturais, (não a representação atual dos objetos reais) aparecem como reis e deuses na distante era-dos-sonhos da humanidade; reclusas a quem foi dado o gênio do domínio sobre multidão ignorante. Mas atualmente a multidão exige em ver com seus próprios olhos; e se a nossa arte moderna é menos gloriosa, intensa e rica, não é sem a compensação da verdade, simplicidade e charme infantil.

Naquela hora crítica para a raça humana quando a natureza deseja trabalhar para si mesma, ela requer alguns de seus amantes – homem novo e impessoal situado diretamente em comunhão com o sentimento de seu tempo – a perder o apoio da educação, para deixar mão e olho fazer o que farão, e então através deles, relevar a si mesma.

Só pelo simples prazer de fazê-lo? Certamente não, mas para expressar-se, calma, nua, habitual, para os recém-chegados de amanhã, de que cada um consentirá em ser uma unidade desconhecida do poderoso número de um sufrágio universal, e para colocar em seu poder uma nova e mais sucinta forma de observá-la.

Tal, para aqueles que podem ver nisso a arte representativa de um período

que não pode isolar-se de uma igual característica política e industrial, deve parecer o significado do estilo de pintura que nós temos discutido aqui, e que apesar de produzir uma fase geral da arte manifestou-se particularmente na França.

Agora em conclusão devo às pressas re-entrar no domínio da estética, e creio que devemos considerar minuciosamente nosso assunto quando eu mostrei a relação da presente crise – a aparição dos Impressionistas – aos princípios atuais da pintura – um ponto muito importante.

Em épocas extremamente civilizadas a seguinte necessidade torna-se evidente, o desenvolvimento da arte e do pensamento tendo quase atingido seus mais longínquos limites – arte e pensamento são obrigados a reconstituir seus próprios passos, e para retornar à sua fonte ideal, que nunca coincide com seu início real. O pré-rafaelismo Inglês, se não me engano, retornou à simplicidade primitiva da era medieval. A margem e a finalidade (não proclamadas pela autoridade dos dogmas, no entanto não menos claras), de Manet e de seus seguidores é que a pintura deve ser novamente trilhada em sua causa, e em sua relação com a natureza. Mas o que, exceto para decorar os tetos dos salões e lugares com uma imensidão de tipos idealizados em escorços magníficos, o que pode ser a finalidade do pintor ante a natureza de todo dia? Para imitá-la? Então seus melhores esforços nunca podem equiparar-se ao original com as vantagens inestimáveis da vida e do espaço. - “Ah não! essa bela face, aquela paisagem verde, envelhecerá e murchará, mas eu devo tê-los sempre, real como a natureza, bela como a lembrança, e imperecível meu próprio; ou o melhor para satisfazer meu instinto artístico criativo, o que eu preservo através do poder do Impressionismo não é sua porção material, mas o prazer de ter recriado a natureza passo a passo. Eu deixo a maciça e tangível solidez para seu expoente apropriado, escultura. Eu me contento com a reflexão no claro e durável espelho da pintura, que vive perpetuamente e ainda morre a cada momento, que só existe pela vontade da Ideia, embora constitua em meu domínio o único autêntico e certo mérito da natureza – o Aspecto. É através dela que quando bruscamente lançada no final de uma época de sonhos diante da realidade, dela tenho tomado somente o que propriamente pertence à minha arte, uma percepção original e exata que distingue por si as coisas que percebe com o olhar firme da visão restaurada a sua mais simples perfeição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como fechar um trabalho que pretende se deixar em aberto assim como o faz a morte da penúltima? Podemos, sem propor nenhuma conclusão, pensar em como conseguimos, através de alguns apontamentos, aproximar as obras em suas intimidades, de que maneira a pintura de Manet pode ser percebida em relação com a poesia de Mallarmé, e cremos que algumas proximidades bem sucedidas podem ser listadas aqui nas considerações finais.

Primeiramente é interessante o impasse de Manet diante da pintura outdoor. Manteve-se pintando em ateliê durante todo o período inicial de sua carreira, aventurando-se na pintura outdoor já na década de 70, período em que pinta, por exemplo, o quadro *Chemin de fer*, utilizado no capítulo 1 da investigação. No quadro temos uma pintura mista de retrato com paisagem, onde as personagens do primeiro plano são pintadas aos moldes dos retratos pintados indoor ao passo que, separada pela grade, vemos uma tímida pintura de paisagem, encoberta que está pelo vapor que a encobre. De certo modo essa pintura marca uma predileção pela pintura indoor por parte do pintor que, mesmo desejoso de produzir os efeitos naturais da luz do dia, esbarra nas grades do portão, encobre sua paisagem com a massa nebulosa, produz uma pintura carregada das artificialidades da pintura de ateliê.

De modo semelhante, se pudéssemos pensar em termos de poesia indoor e outdoor, teríamos também uma predileção, por parte de Mallarmé, pela poesia indoor. O mundo nos poemas é um mundo que se esvai, que parte junto das nuvens, interrompido, prestes a findar, evocando a noite e seu manto de sombras. A predileção também pelas estampas das poltronas, as tapeçarias antigas, objetos como o leque, espelhos, móveis... Um poeta indoor, definitivamente. Não somente indoor pela preferência temática, (pois a poesia é já indoor por excelência) mas indoor pelo jogo interior que opera através da transferência, do contato póstumo com um leitor universal, sempre situado do lado de fora, que vem turvar o reflexo nesse espelho de quimeras.

Em obras de ambos os artistas encontramos esse relato de um mundo em seu desfalecimento, que na verdade oferece antes seu estado fugidio do que propriamente um acesso a suas características, impossibilitado pelo afastamento ocasionado seja pela luz do dia que se esvai instaurando a escuridão, seja pela

cortina que encobre quase nos deixando ver aquilo que oculta. Então de certo modo o mundo outdoor, exterior, é sempre pensado a partir de uma concepção indoor, intimista, mais pertencendo ao universo mnemônico e imaginativo, uma relação de autoria entre autor, leitor, espectador, sempre o habitante de fora que deve ser recebido nesse espaço interior, certa casa de poema, abrigo para esse forasteiro que vem de longe, de fora, fora do mundo que desfalece e fora do tempo a que responde.

Esse forasteiro pode ser percebido, por exemplo, como a sombra autônoma que aparece no quadro do bebedor de absinto. Quando percebida em sua distinção frente ao personagem principal, a sombra assume a figura de um outro personagem, um viandante da errância, vindo desse mundo exterior, na imagem entendido enquanto ausência de parede. O esforço da imagem pode ser pensado então em uma forma de convite, um chamado que ocorre dentro da trama do quadro, ao qual atende esse forasteiro espectral, convidado a se apresentar, mas apresentando-se ainda em sua ausência, esse que parte mas não chega.

Ao final de *Le phénomène futur* temos que, quando tiverem contemplado a criatura insurgente, alguns não a compreenderão, indiferentes que estão à vinda desse forasteiro, mas outros o contemplarão com os olhos úmidos de lágrimas e seguirão para suas lâmpadas, pois somente podem o ver através da fonte luminosa artificial que sobre ele incide.

O convite ofertado à sombra para que se apresente no quadro também é um convite para que o esse habitante do exterior possa habitar o interior da imagem, que seja transferido de seu lugar de errância para a luz da imagem. De certo modo deve deixar o *outdoor* para habitar o *indoor*, deve estar dentro do abrigo pictórico, embora se mantenha ainda, dentro mesmo da estrutura do quadro, em seu lugar exterior, do lado de fora.

Importante ressaltar também a relação entre a concepção de produção *indoor* em sua relação com o processo mnemônico. Uma obra produzida em um ambiente interno é um esforço de memória, um esforço imaginativo. Produzir uma pintura em ateliê é pintar na ausência do motivo mundano, a luz artificial do estúdio impregnando a pintura em detrimento da atmosfera transparente da luz mundana. Mallarmé resalta em *Édouard Manet e os Impressionistas* o fato da luz interior distorcer os tons da carne, misturando a luz, criando a artificialidade nas

representações.

Para além também dos efeitos artificiais engendrados pela iluminação artificial dos ateliês, temos por fim uma relação extremamente importante, relação que tentamos problematizar ao máximo em nossa investigação, que é a relação de descompasso temporal entre a memória e o tempo do contato com a obra.

Ao longo dos capítulos pensamos em como a obra de arte, sob a luz das obras que nos valem no trabalho, propõe uma manutenção da memória. Primeiramente a obra enquanto registro de vitalidade, a mulher de outrora que se pretende viva nas letras do poema. A vitalidade de nossa musa é suspensa mediante o esforço representacional, onde é necessário que essa suspensão destitua todo seu traço de vida para que, desfalecida em sua vitalidade, possa agora ser evocada em sua ausência. De modo similar acontece com o mundo que também é desfalecido em sua luminosidade para, habitando agora dentro da treva da noite, ser iluminado artificialmente pelo candeeiro do poema.

A vida da mulher não pode ser preservada em sua integridade vital. Deve findar a vida para que surja em uma sobrevivida, para que sobreviva aos tempos, habitando agora um lugar similar ao das trevas da noite, habitando um túmulo que se propõe enquanto promessa de uma sobrevivida eterna, para sempre marcada enquanto vida – pois a morte ainda é marca da vida, último suspiro vital em sua mais alta intensidade. Assim, a marca de vida da mulher conservada entendida enquanto perduração eterna, um tempo passado, uma vida findada, e uma suspensão que a destitui de sua vida para que possa, pela noite, habitar na página do poema.

Seu tempo é um tempo passado. Suspenso, esse tempo é lançado ao futuro pelo registro que se faz de sua vitalidade conservada. Enquanto fenômeno futuro, é rendido em um tempo presente que se situa em algum lugar no hiato infinito entre o passado e o futuro. Atualizada pelo esforço presente que é travado no momento da leitura, sempre se apresenta enquanto manutenção de uma memória, que busca a vida vivenciada de outrora para que a apresente sob o falso pretexto de um presente, um presente vital, como um vampiro que necessita do sangue e da carne daquele que a lê para que possa, por um instante mínimo enquanto perdure a leitura, habitar novamente o mundo carnal e em seguida, no movimento que fecha o livro após a leitura, novamente deitar no túmulo que é promessa de um novo encontro em um futuro póstumo.

Não pode sua vida ser preservada como não pode o tempo presente do contato conferir presença à sua ausência. Sempre ausente, surge, enquanto espectro vindo de longe, se lança à presença, mas mantém-se longe. Nos é apresentada pelo mostrador de coisas passadas, é indicada de longe, um aceno talvez, tal qual a mão do poeta no *Retrato de Stéphane Mallarmé* que indica o livro aberto ao passo que a outra se oculta sob a casaca. Simultaneamente a vemos e não a vemos, simultaneamente surge e não chega, se apresenta e se ausenta, essa fugidia vida que é já marca de um fim de vida.

Creemos que assim, nas simultaneidades afirmativas e negativas que ocorrem simultaneamente o tempo todo em nosso esforço podemos, por fim, deixar em aberto o fechamento.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Trad. J.I. Beare. Documenta Catholica Omnia, 2006. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-384_-322_Aristoteles_07_Parva_Naturalia_EN.pdf>. Acessado em 06/08/2013 às 15:30.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Trad. Thaís Nicoleti de Camargo. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Ebooks libres et gratuits, 2004. Disponível em: <http://www.ebooksgratuits.com/pdf/ baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf> Acessado em 17/10/2013 às 10:45.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERNARDO, Fernanda. "Moradas da Promessa". In: EYBEN, Piero (org). *Demoras na aporia, bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

BISMUTH, Serge. *Manet et Mallarmé vers un art improbable*. Paris: Harmattan, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *The space of Literature*. Trad. Ann Smock. Nebraska: University of Nebraska Press, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du desastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BOURRIAUD, Nicolas. "Michel Foucault: Manet and the birth of the viewer". In: *Manet and the object of painting*. Londres: Tate Publishing, 2011.

CACHIN, Françoise. "The Railroad". In: "*Manet 1832-1883*". New York: Exhibition catalogue The Metropolitan Museum of Art, 1983.

CAMPION, Pierre. *Mallarmé: poésie et philosophie*. Paris: PUF, 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CLARK, T.J. "Modernism, Postmodernism and Steam". in: *October*, v. 100, primavera de 2002, p. 154 - 174.

CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004,

CLARK, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

COLI, Jorge. "Manet o enigma do olhar", In: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DE MAN, Paul. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.

DELÈGUE, Yves. "Mallarmé, le sujet de la poésie". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2001/5, Vol. 101, p. 1423-1432.

DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Claudia de Moraes. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995a.

DERRIDA, Jacques. *The gift of death*. Trad. David Wills. Chicago: University of Chicago Press, 1995b.

DERRIDA, Jacques. *Aporias*. Paris: Galilée, 1995c.

DERRIDA, Jacques. *Aporias*. Trad. Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Lá verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques. "The Parergon". In: *October*, v. 9, Verão de 1979, p. 3-41.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Londres: Athlone Press, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Paper Machine*. Trad. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the blind*. Trad. Pascale-Anne Brault e Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Marges – de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

EYBEN, Piero. *Escritura do retorno Mallarmé, Joyce e Meta-signo*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Manet and the object of painting*. Londres: Tate Publishing, 2011.

FOUCAULT, Michel. “Le Mallarmé de J.-P. Richard”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 5, v.19, 1964, p. 996-1004.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III, Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRIED, Michael. “Manet in His Generation: The Face of Painting in the 1860’s”. *Critical Inquiry*, v. 19, n. 1, University of Chicago Press, 1992.

FRIED, Michael. “Between Realisms: From Derrida to Manet.” *Critical Inquiry*, v.21, n.1, University of Chicago Press, 1994.

HARRISON, Charles. “Modernity, Realism and the History of Art”. In: *Modernity and*

Modernism: French Painting in the Nineteenth Century. New Haven: Yale University Press, 1993.

Tony Judt, "The Glory of the Rails," *The New York Review of Books*, v. LVII, n. 20, (23 Dezembro 2010-12 Janeiro 2011), p. 60-61.

LAJER, Ewa. "Modernity and the condition of disguise: Manet's Absinthe Drinker". In: *Art Journal*, College Art Association. New York, Primavera de 1985, p. 18-26.

LEVINAS, Emmanuel. *The Levinas reader*. Trad. Sean Hand. Southampton: Camelot Press PLC, 1989.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard / Pléiade, 1945.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Édition établi par Bernard Marchal. Paris: Gallimard / Pléiade, 1998, v. 1.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Édition établi par Bernard Marchal. Paris: Gallimard / Pléiade, 2002, v. 2.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris: Gallimard. 1992.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MALLARMÉ, Stéphane. "Édouard Manet e os Impressionistas". In: FRABETTI, Danilo. *Sombra e Vapor: a manutenção da memória nas obras de Manet e Mallarmé*. Dissertação de Mestrado. Orientada por Piero Eyben. Brasília: Universidade de

Brasília, 2014.

MAURON, Charles. *Mallarmé l'obscur*. Paris: Corti, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo – SP: Cosac & Naif, 2004.

MICHAUD, Ginette. “Jacques Derrida e a questão das artes ou como aprender a ver de outra forma”. In: EYBEN, Piero e RODRIGUES, Fabrícia Wallace (org). *Derrida, Escritura & Diferença no limite ético-estético*. Trad. Piero Eyben e Fabrícia Wallace. Vinhedo: Horizonte, 2012.

MICHAUD, Guy. *Mallarmé l'homme et l'oeuvre*. Paris: Nizet, 1947.

NANCY, Jean-Luc. *La pensée dérobée*. Paris: Galilée, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *The ground of the image*. Trad. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.

NICOLAS, Henry. *Mallarmé et le symbolisme*. Paris: Larousse, 1964.

PIOBB, Pierre y. *Segredo das centúrias de Nostradamus*. Trad. Hugo Vebso. São Paulo: Editora Tres, 1973.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trad. Kathleen Blamey e David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.