

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**Interpretação e ilustração: obra gráfica e reflexão
artística de Odilon Redon**

Denis Donizeti Bruza Molino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Leon Kossovitch

São Paulo
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE FILOSOFIA

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Interpretação e ilustração: obra gráfica e
reflexão artística de Odilon Redon**

Denis Donizeti Bruza Molino

São Paulo

2006

A Marcelo Grassmann
Amigo em Redon

Agradecimentos especiais a Leon Kossovitch, Ana Paula do Val, Mayra Laudanna, Ana Elisa Dias Baptisa e Emerlindo Nardin.

Tais agradecimentos se estendem a Jean Galard, Claude Bouret, Nicolas Jeandel e família, Mathias Wascheck, Phillipe Tilliers, Cristina Montenegro, Evandro Jardim, Valérie Sueur, Paulo Portella Filho, Robert Coustet, Barbara Hinde, Douglas Druick, Peter Zegers, Jorge de Souza.

Resumo

Este estudo trata da relação de Odilon Redon com o literário, particularmente de sua conceituação de interpretação, bem como de sua recusa do termo “ilustração”. Com essa finalidade, investiga-se a reflexão estética e parte da obra gráfica de Redon.

Abstract

This study deals with the relationship between Odilon Redon and literary, particularly about his conception of interpretation, as well as his refusal of the term “illustration” . Thereby it investigates the aesthetic reflexion and a few plates of Redon’s graphic work.

Palavras-chave

Ilustração - interpretação - Simbolismo - Redon - arte gráfica do século XIX

Key words

Illustration - interpretation - Symbolism - Redon - graphic art in the XIX century

ÍNDICE

Resumo / abstract . **5**

Introdução. **7**

Capítulo I

A ilustração no jovem Redon. **9**

O campo de reflexão do jovem Redon. **11**

Capítulo II

A recusa da ilustração em Redon. **26**

A ilustração com sentido comercial. **29**

Os procedimentos de Redon e a litografia “original”. **31**

Capítulo III

Arte sugestiva. **51**

Idéia literária e invenção plástica. **73**

Os frontispícios de Redon para os livros de poesia de Verhaeren. **75**

Conclusão. **81**

Referências bibliográficas. **82**

Anexo I

Texto inicial do *Cahier de jeunesse* de Odilon Redon. **I-f**

Tradução do texto inicial do *Cahier de jeunesse* de Odilon Redon. **I-p**

Anexo II

Manuscrito de Odilon Redon sobre *La tentation de saint-Antoine*. **VIII-f**

Tradução do manuscrito de O. Redon sobre *La tentation de saint-Antoine*. **IV-p**

Anexo III

Pranchas litográficas de Redon para a primeira série de *La tentation de saint-Antoine*.

A

Introdução.

O presente estudo investiga a relação de Redon¹ com o literário e a questão da ilustração e a recusa desta em seu discurso de maturidade, com a afirmação de conceitos como interpretação e transmissão. Assim, examina-se parte da obra gráfica do artista, bem como se discute sua reflexão artística. Trazer à luz a reflexão de Redon, aliás, constitui já uma contribuição, uma vez que ela é freqüentemente negligenciada pela historiografia da arte concernente ao artista, que, em linhas gerais, se volta ora para o sentido biográfico-cronológica², ora se atém à investigação iconológica³, ora ainda recai na investigação sociológica.⁴

Este estudo, assim, dá visibilidade a conceitos relevantes que desenharam o pensamento artístico de Redon como, vida moral, substância, arte sugestiva, invenção plástica, interpretação, etc. Quanto à obra gráfica, examinam-se alguns frontispícios que o artista executa sob encomenda, bem como certas litografias e os álbuns realizados para *As tentações de santo Antão*, com o fito de explicitar seus procedimentos.

O primeiro capítulo trazendo a reflexão do jovem Redon, compõe-se de dois textos: o primeiro destaca a discussão sobre a ilustração tomando como base a crítica de arte que escreve para o Salão parisiense de 1868, enquanto o segundo investiga a proximidade do artista com o literário, bem como seu afastamento em relação aos procedimentos tanto da Academia de Belas Artes quanto do Realismo pictórico. O segundo capítulo trata da recusa da ilustração de Redon, considerando-se vários aspectos: os procedimentos do artista em face de ilustres ilustradores do século XIX, como Grandville e Doré; a conceituação de arte sugestiva; a negação do literário manifesta em sua maturidade. O terceiro capítulo concerne à conceituação de invenção plástica, os frontispícios de Redon para os livros de poesia de Verhaeren e a os álbuns de *Tentações*.

Seguem-se em anexo dois documentos: o primeiro é o texto inicial do *Cahier de Jeunesse* de Redon, que é publicado com uma tradução dele, sendo que ambos os textos abaxem juntos para facilitar o cotejo. O manuscrito foi reproduzido a partir da cópia do

¹ Odilon Redon 1840-1916.

² Ver, por exemplo, os livros de André Mellerio e Roseline Bacou nas referências bibliográficas.

³ Ver, por exemplo, o livro de Sven Sandström nas referências bibliográficas.

⁴ Ver, por exemplo, o livro de Dario Gamboni nas referências bibliográficas.

Wildenstein Institute de Paris gentilmente cedida por Marie-Christine Decroocq, a quem agradeço. Sendo uma cópia de trabalho, nele aparecem anotações como, “cours ou reflexions” e palavras e trechos sublinhados, feitas pelos pesquisadores do referido Instituto, portanto, não se constitui como indicação do próprio artista. Trata-se de um documento relevante, primeiro porque é inédito: o Wildenstein, no quarto volume do *Catálogo raisonné* da obra de desenho e pintura de Redon, publica apenas os desenhos do *Cahier de jeunesse*, limitando-se a reproduzir breves passagens desse texto; segundo porque aborda questões que serão desdobradas nos referidos textos de crítica de 1868. Além disso, datado pelo Wildenstein Institute dos anos iniciais do decênio de 1860, esse texto revela o interesse do jovem Redon pela pintura de paisagem, sendo provavelmente escrito em Paris, na época em que estudou no ateliê livre de Gérôme.

O segundo documento é também um manuscrito de Redon inserido na primeira série de *Tentações*. Trata-se de uma folha avulsa – de formato similar aos das pranchas desse álbum – em que Redon transcreve na frente e no verso passagens do livro de Flaubert correspondentes a cada uma das litografias desse conjunto. Pelo que consta, Redon presenteou esse manuscrito, bem como o álbum para o amigo e colecionador britânico Campell Dogdson que o ofertou ao British Museum de Londres, o qual gentilmente cedeu a cópia que aqui se reproduz.

Capítulo primeiro.

A ilustração no jovem Redon.

As idéias do jovem Redon sobre a ilustração são explicitadas em seu artigo de crítica de 1868⁵. Ele discute os desenhos de Bida⁶ para *Caprices de Marianne* de Alfred de Musset nesses termos: “Que trabalho, com efeito, dizer em outra arte as sensações exprimidas já numa forma tão perfeita!”.⁷ O trabalho de ilustração se apresenta em termos de analogia com o literário: Redon destaca a dificuldade de o desenho concorrer com uma obra literária que atingiu a perfeição. Considerando-se outras passagens do artigo, a forma perfeita em Musset vincula-se à sua força de expressão marcada por emoções “pungentes” e “verdadeiras”. Assim, o crítico analisa esses desenhos procurando neles uma força expressiva análoga, associando o êxito na gravura ao seu poder de suscitar emoções agudas e verazes, com a pena de Musset⁸. Não encontrando isso em Bida, Redon enuncia: “Não precisaria nos distrair e nos encantar com todas as pesquisas e a delicadeza dos detalhes, mas chegar por uma comunhão sincera, por uma inteligência profunda e viva destas poesias apaixonadas, a toda a perturbação, a todas as amarguras, a toda a intensidade de expressão das páginas muito eloqüentemente emocionadas de nosso grande poeta”⁹. Bida encanta e distrai, sua elegância percute no traço, que agrada, porém não comove, porque não se move em sintonia com a intensidade da poesia de Musset. O trabalho do desenhista perde-se nos pormenores, de modo que não acede ao caráter da obra literária.

⁵ Trata-se do quarto e último artigo de Odilon Redon para o Salão parisiense de 1868. Além dos desenhos de Bida, Redon comenta nele a gravura e a escultura de Préault. Originalmente publicado no jornal bordelês *La Gironde* em 2 de agosto de 1868, o texto apareceu novamente in: Gamboni, Dario. *La plume e la pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris, Minuit, 1989, pp. 249-252. É esta última edição a aqui utilizada. Quanto aos três artigos anteriores, o primeiro é dedicado à paisagem, enquanto o terceiro versa sobre pintores de gênero – abrindo-se no final dele um excuro para falar de seu mestre gravador Bresdin, ausente desse Salão. Já no terceiro artigo, Redon toma como objeto de discussão a pintura realista. Esses três artigos apareceram respectivamente em 19 de maio, 9 de junho e primeiro de julho de 1868, no mesmo jornal *La Gironde*, sendo eles reimpressos em edição organizada por Robert Coustet, intitulada *Odilon Redon: Critique d’art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, precedes de Confidences d’artiste*, Bordeaux, William Blake & Co., 1987. É a edição organizada por Coustet que foi aqui utilizada.

⁶ Alexandre Bida, além de desenhista, foi pintor; dedicou-se sobretudo à aquarela e ao pastel. Fez diversas viagens à Grécia, Constantinopla, Síria, Egito, etc., de onde realizou vários estudos, fato este mencionado por Redon em seu artigo. Foi aluno de Delacroix em 1835. As obras completas de Alfred de Musset ilustradas por Bida apareceram em 1860.

⁷ Redon, Odilon. Quarto artigo, in: Gamboni op. cit. p. 249.

⁸ Idem, p. 250. “Teve êxito o artista em seu trabalho; Teriam os leitores atenciosos de *Caprices de Marianne* encontrado nos desenhos do intérprete um eco fiel à esses sentimentos muito pungentes e verdadeiros?”.

⁹ Idem, ibidem.

De Bida são comentadas também as primeiras gravuras de uma nova ilustração dos Evangelhos. Redon interroga-se sobre se o desenhista “se manterá à altura de tal tarefa e de semelhante tema”.¹⁰ Sendo o tema elevado, o artista adapta-se a ele em sua interpretação, traçando caracteres verossímeis com a moralidade da história. Para Redon, o texto presta-se à interpretação gráfica em virtude de seus “efeitos e recursos pitorescos”¹¹; no entanto, ele afirma adiante que “não é mais uma obra de arte que ele [Bida] interpreta”¹², seguindo-se da não artisticidade dos Evangelhos que o desenhista é “livre para a criação de todos os caracteres”.¹³ Embora o crítico não desenvolva esse argumento, uma hipótese para esclarecê-lo seria opor a forma literária dos Evangelhos à “forma muito firme e pura”¹⁴ da obra de Musset, de modo que a menos firme e mais impura desses, associada com sua força pitoresca, justifica essa liberdade na invenção dos caracteres.

Redon destaca ainda as incongruências da relação da linha com a letra, mostrando casos onde elas podem não corresponder: num extremo está a obra literária perfeita cuja pureza estilística se afirma como “concorrência temível”¹⁵ com o desenho, sendo esse o caso do livro de Musset, que coloca as gravuras de Bida em “nociva vizinhança”¹⁶. No outro extremo está a idéia literária insignificante em relação ao artista genial, que pode com ela realizar uma “obra prima”. Essa incongruência se estende à ilustração de obra traduzida; pelo simples fato de se fazê-la verter um texto de uma outra língua, evita-se, com efeito “colocar em concorrência tanto o interesse artístico do texto quanto o interesse artístico dos desenhos”¹⁷. Em seu diário, intitulado *À soi-même*, Redon comenta que a tradução da obra literária lhe faz “perder seu gosto e seu perfume”.¹⁸ Com efeito, o insosso produzido na tradução evita a rivalidade, mas não impede a força do desenho, pois, em sua avaliação, as ilustrações relevantes do século XIX se exercem sobre literatura estrangeira, deixando Redon nisso implícita sua admiração pelos álbuns litográficos de Delacroix.¹⁹ Aliás,

¹⁰ Idem, p.249.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² Idem, p.250.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ Idem, ibidem.

¹⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ Idem, p. 249.

¹⁸ Redon, Odilon. *À soi-même. Journal 1867- 1915*. José Corti, Paris, p. 67.

¹⁹ Delacroix fez dois conjuntos de ilustrações: a primeira é constituída de uma série de 16 litografias para *Hamlet* de Shakespeare que apareceu entre 1834-1843. A segunda foi para *Fausto* de Goethe, publicado em

Delacroix é referência artística do jovem Redon, que se explicita tanto em estudos de obras quanto em reflexões teóricas sobre a obra dele. Quanto às suítes gráficas delacroixianas, o interesse maior de Redon está no *Fausto*: não na grandiloquência dos gestos das personagens – que aparece também em *Hamlet* – mas no caráter fantástico do tema faustiano, em que Redon considera certas figuras deformadas e grotescas ali presentes, as quais copia em guisa de estudo. Esse álbum será ainda objeto de inspiração para algumas pranchas redonianas de *Tentações*.

Redon se refere ao leitor e não ao espectador quando menciona a obra ilustrada de Musset. O crítico ocupa-se, sobretudo com a recepção, com os efeitos, não com a análise das gravuras. Diferentemente de outros artigos de crítica em que considera quadros em tela do Salão, Redon pouco discute as ilustrações de Bida, recebendo elas comentários sobre os detalhes e sobre a pesquisa gráfica do desenhista, não havendo referência a uma gravura sequer dos conjuntos mencionados. Pode argumentar-se em favor do crítico, no entanto, que o objeto principal de sua investigação, as ilustrações dos Evangelhos, seja uma obra inconclusa²⁰ e que os desenhos para Musset não figuravam no Salão de 1868. De qualquer maneira, a pena de Redon detém-se principalmente no artista, caracterizando-o de “elegante desenhista” e “artista consumado”, como também alude em duas oportunidades aos “gravadores de mérito” que executaram as transposições dos desenhos. Nesse sentido, o elogio do crítico recai antes em Bida do que em sua obra gráfica quando no final desse artigo recomenda as ilustrações dos Evangelhos.

O campo de reflexão do jovem Redon.

Dois traços se destacam na reflexão do jovem Redon: com o primeiro, o artista desenha aproximações com o literário, ora o elogiando, ora fazendo-o imbricar-se no pictórico; com o segundo, ele delinea um campo estético com o qual excede tanto o procedimento artístico da Academia quanto o Realismo pictórico, tidos como restritivos.

Em relação ao primeiro traço, considere-se inicialmente texto de seu caderno de juventude no qual a pintura se harmoniza à poesia quanto ao processo de criação na chave

1828 com 18 litografias, sendo que deste último álbum, Redon fez cópias em guisa de estudo. Ver Catálogo Raisonné de Redon, Volume IV.

²⁰ “Os santos Evangelhos” ilustrados por Bida são publicados em Paris pela editora Hachette apenas em 1875, portanto, sete anos depois do artigo de Redon.

das faculdades de conhecimento que as engendram: “Um quadro, como um poema, compõe-se necessariamente de duas partes, da realidade percebida pela inteligência, recolhida pela memória, e da metamorfose imposta à realidade pela imaginação. Ver, lembrar-se, ampliar, transformar, isto é, imaginar, tal é a lei constante de toda a poesia, tal é a lei da paisagem”.²¹ Nota-se que pintura e poesia são regidas pelas mesmas regras de constituição cujo primado é a imaginação, que as abrange. Com efeito, a pintura de paisagem e o poema se efetuam a partir da representação do modelo da natureza que é interiorizado pelo artista: primeiro pelo filtro da memória que o abrevia e em seguida pela potência da imaginação que o amplia, conferindo beleza – sempre hiperbólica em Redon – ao objeto artístico.

A relevância do literário em Redon se evidencia também em seu diário, por exemplo, numa passagem de 1869-1870: “Escrever é a arte maior. Ela atravessa o tempo e o espaço, superioridade que se manifesta sobre as outras [artes], como sobre a música, cuja língua também se transforma e deixa na noite dos tempos sua obra do passado”.²² A posição privilegiada da arte literária decorre do alcance que ela tem, imortalizada em virtude de propagar-se no tempo e no espaço. Trata-se aqui tanto da proposição de uma hierarquia das artes quanto do elogio ao literário cuja nobreza decorre, segundo Redon, de sua capacidade em “agir sobre o espírito de outrem”.²³

O literário se ramifica em Redon: além dos quatro artigos de crítica do Salão parisiense de 1868 já mencionados, ele escreve dois textos sobre Bresdin: o primeiro é publicado no periódico bordelês *La Gironde* em 1869, o segundo aparece como prefácio do catálogo do *Salão de Outono* em 1908.²⁴ Ele escreve também longo texto autobiográfico intitulado *Confidences d’artiste*²⁵, bem como um outro sobre sua obra litográfica em que Bresdin é novamente destacado.²⁶ Sua produção literária prolifera, ainda, em contos,

²¹ Redon, Odilon. *Caderno de Juventude*, texto inédito, p. 3.

²² Redon, Odilon. ASM, p. 39. Lembre-se que a posição inferior da música aqui proposta muda na estética redoniana da maturidade, sendo ela então situada em paralelismo com seus desenhos, no que concerne à indeterminação de imagem. Como Redon dirá em 1909: “Meus desenhos inspiram e não se definem. Eles nos colocam, assim como à música, no mundo ambíguo do indeterminado”. Cf. idem, pp. 26-27.

²³ Idem, ibidem.

²⁴ Redon manifesta a Bresdin seu interesse em escrever-lhe a biografia, projeto que não foi executado em virtude da recusa deste.

²⁵ Esse texto tem duas versões: a primeira como carta ao escritor belga Edmond Picard apareceu em 1894; a segunda, mais desenvolvida, em 1909, dedicada ao amigo e colecionador holandês Andreas Bongers.

²⁶ Esse escrito aparece no diário de Redon sob o título “Pour une conférence faite en Hollande à l’occasion d’une exposition de ses oeuvres (Janvier 1913).” Cf. ASM, pp. 123 - 138.

poemas e ensaios literários, os quais, em grande parte, permanecem inéditos.²⁷ No plano da literatura, enfim, a leitura de Baudelaire, sobretudo a da crítica de arte, desempenha papel importantíssimo na reflexão do jovem Redon, como se comenta adiante.

Acrescenta-se a isso que Redon, na crítica de arte de 1868, propõe a “filosofia”²⁸ como sendo um dos atributos constitutivos de “toda bela obra”²⁹ pictórica. Ainda, em seu diário, ele situa genericamente a pintura francesa como expressão de uma “idéia filosófica”,³⁰ em oposição à pintura holandesa e espanhola, sendo estas “inferiores”, pois identificadas unicamente com o “pitoresco”.³¹ Em texto de 1869 sobre o Bresdin acima referido, Redon diz que a arte dele apresenta um aspecto “humano e filosófico [que] é uma qualidade da qual se orgulha a escola francesa”.³² A rigor, Redon não propõe um significado ao termo filosofia, que em linhas gerais gravita na órbita corrente da pintura de história, configurando o que Redon chama de “grande arte”, a qual referencia sua análise de obras apresentadas no Salão de 1868.

Ainda em relação à sua crítica de arte, Redon propõe a figura do pintor-poeta, como sendo “artista superior”: “É pintor diante da natureza, poeta ou pensador no ateliê”.³³ Para Redon, o artifício do pintor consiste em traçar um símile da natureza, enquanto o do poeta reside na força da imaginação, sendo superior, por conseguinte, o artista que exerce ambos os artifícios, conciliando natureza e fantasia em sua obra. Esse pintor-poeta domina a arte porque toma da natureza seus meios de expressão, tendo liberdade para trabalhar o que lhe vem da imaginação, a realizar pintura excelente como, por exemplo, em paisagem, como também com tema literário. Considerem-se, então, esses dois domínios pictóricos, precisamente por sua relevância em Redon.

Como exemplo de pintura com tema literário, tem-se a tela *Centaures et centauresse* de Eugène Fromentin, a um tempo pintor³⁴ e escritor³⁵. Essa obra, apresentada no Salão de

²⁷ Essa documentação está conservada no Art Institute of Chicago sob o nome de *Mellério-Redon papers*. Entre os contos de Redon figuram títulos como “Une histoire incompréhensible”; “La ronde d’amour”; “La nuit de fièvre”; “Le cri”; “Le fakir”; “Le miroir”. Entre seus poemas aparece “Il rêve”. Quanto aos ensaios literários, o artista escreve “Um séjour dans le pays basque” e “Questions”.

²⁸ Redon, Odilon. *Critique d’art*, op. cit. p. 48.

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ Redon, Odilon. ASM, p. 82.

³¹ Redon, Odilon. ASM, p. 82. Sobre o pitoresco ver adiante ...

³² Idem, p. 169.

³³ Idem, p. 47.

³⁴ “Fromentin é um dos raros que seguramente é pintor sem desconhecer por isso a fantasia, a fonte dos poetas”. Redon, Odilon. *Critique d’art*, op. cit. p. 61.

1868, é elogiada pelo fato de provir “da fábula, com notas tomadas da natureza, numa íntima união da realidade e da fantasia, fazendo reviver os velhos centauros”.³⁶ Por isso, Redon chama atenção para a vivacidade dos gestos dos centauros – que caçam “em vivazes folganças”³⁷ – e principalmente para a execução pictórica dessa tela: a brancura trabalhada no corpo dos centauros³⁸ lhes confere aparência com cavalos; o dourado, por sua vez, dominante na tela abranda a composição, enquanto o cinzento das nuvens e a transparência das neblinas³⁹ contribuem para a agitação da atmosfera em consonância com a movimentação dos protagonistas. Com efeito, a tela de Fromentin se distingue porque, apresentando seres heteróclitos que lhe conferem um aspecto fantasista, não é mera transposição de uma idéia literária; ela se impõe tampouco como fantasia pura, pois os centauros são figurados como símiles da natureza. Assim, pode-se dizer que Fromentin usa de seu talento de poeta para pintar coisa que nunca se viu na natureza, pois impossível, porém o fez com tanto artifício que parece viva e possível.

Como exemplo de paisagem, a obra de Corot, artista chamado de pintor-poeta por Redon, é relevante: “Se ele [Corot] deixa intencionalmente, para a expressão de seu sonho, barafundas vagas e como que apagadas nas meias-tintas, logo coloca, ao lado, um detalhe dos mais seguros e dos mais bem observados”.⁴⁰ Com efeito, esse artista se singulariza, porque “apóia seu sonho em uma realidade vista”.⁴¹ Ora, o elemento onírico do artista acede à tela no emaranhado de linhas, nos matizes de claro-escuro, porém é a exatidão do detalhe que impede que a obra caía no inacabado; são as barafundas vagas que a impedem de cair, outrossim, no rebuscamento do pormenor e da forma, sendo esse para Redon o caso da paisagem de Chintreuil.⁴² Na mesma época em que publica tal crítica, Redon visita Corot. Este lhe mostra seus estudos a pena em que “as folhas, por tufos abundantes,

³⁵ Eugène Fromentin (1829-1876) escreveu um romance chamado *Dominique* (1863), e também *Les Maîtres d'autrefois* (1876), no qual apresenta considerações sobre pintura e pintores da Bélgica e Holanda. Tais obras eram apreciadas por Redon.

³⁶ Idem, p. 59.

³⁷ Idem, p. 60.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ “Sua cor [da pintura *Centauros e Centáureas*] é dourada, toda morna, uma alegria tranqüila circula, tudo vibra como essas mil nuvens cinzentas perdidas nas neblinas, neblinas essas transparentes e finas que Fromentin sempre representou muito bem”. Idem, *ibidem*.

⁴⁰ Redon, Odilon. *Critique d'art*, p. 46.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

⁴² Idem, *ibidem*. Antoine Chintreuil (1816- 1873) pintor paisagista e aluno de Corot.

ganham visibilidade, desenhadas e como que gravadas”.⁴³ Redon diz, enfim, receber dele o seguinte conselho: “Ao lado de uma incerteza, coloque uma certeza”.⁴⁴ A obra de Corot se efetua na tensão da exatidão da observação pela qual o detalhe é gerado com a sutileza na indeterminação de partes da paisagem com as quais esta ganha força onírica: no detalhe se dá a ver o artifício do pintor, nas barafundas vagas, o do poeta.

Enquanto o primeiro traço concerne às aproximações de Redon com o literário, o segundo traço em sua reflexão concerne ao embate estético contra o procedimento pictórico realista – que se lhe apresenta como mera transposição da realidade exterior a uma superfície plástica – e contra a prática artística da Belas Artes, cujos artistas realizam “obra inanimada”, ora traçando paisagem sem modelo, utilizando-se de repertório mnemônico de seus professores, ora copiando esculturas da Antigüidade. Esse embate se assinala em duas arenas: a primeira se dá em texto sobre paisagem de seu caderno de juventude no qual sobressai o conceito de interpretação, de que se falará adiante. A segunda ganha forma na crítica de 1868, na qual enunciados do texto precedente são desenvolvidos, principalmente em relação à estética realista; nela também conceitos são apresentados.

Nisso, ganha relevância o conceito de vida moral: proposto em 1868, ele aparece em diversos lugares. Com ele Redon pensa, o mais das vezes, uma invenção plástica que ressalte a figura humana. Embora a vida moral não se restrinja a pôr em evidência a figura humana, este sentido se afirma em sua crítica de 1868. Nela, a vida moral problematiza, de início, o trabalho pictórico levado a cabo por Manet e os artistas a que Redon chama “Realistas”: “O defeito de Manet e de todos os que, como ele, querem limitar-se à reprodução textual da realidade é sacrificar o homem e seu pensamento a uma boa fatura, ao êxito em um acessório. Como o homem não tem para eles [os pintores realistas] mais interesse, mais importância que a beleza de suas carnes ou o aspecto pitoresco de seu costume, segue-se que às personagens deles falta vida moral, a vida interior íntima, que o pintor traduz em seus momentos felizes em que se exprime com mais intensidade, talvez porque viu e sentiu de uma maneira mais profunda e mais viva”.⁴⁵

A vida moral é a força anímica que o artista lança em sua obra. Para fazê-lo, não lhe basta deter-se no acidental das personagens, é necessário que as faça mostrar seu

⁴³ Redon, Odilon. ASM, op. cit. p. 36.

⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁵ Redon, Odilon. *Critique d'art*, op. cit. p. 55.

movimento interior, que nelas imprime o caráter. O procedimento realista é visto com restrições em virtude de esvaziar o estofamento moral e intelectual da pintura, reduzindo-a a valores secundários, ora técnicos como a boa fatura, ora anedóticos como o pitoresco da indumentária.

A vida moral opera segundo potências de mesma extensão, com as quais a obra se dobra ao artista, numa espécie de amálgama de forças do realizador com o realizado, de modo que “quando a alma é potente, a obra é também”.⁴⁶ O implícito nisso é que uma vez potenciada pela imaginação do artista, a obra e seus efeitos são transmissíveis ao receptor. Entretanto, não é apenas o *pathos* do artista que entra em consideração nesse conceito, pois neste se enfeixa o seu *ethos*. Em 1876, Redon critica os Impressionistas, dizendo que, embora o “ver e o bem ver”⁴⁷ constituam preceito fundamental da arte pictórica, é necessário além disso conhecer “a natureza do olho que olha, procurar a causa dos sentimentos experimentados pelo artista e comunicados ao diletante [...] procurar, numa palavra, se o dom que o constitui [o artista] é de boa natureza e de boa trama”.⁴⁸ Trata-se de conhecer o artista, portanto, sua alma que num incondicionado do desejo transmigra a superfície substanciada por linhas, lumes, manchas, etc. Nesse sentido, a pintura se constitui como expansão do espírito, sendo o bom, o belo e o verdadeiro índices de força moral, que nela se impõem. Assim, quando o espírito é animado de valores nobres, a obra também o será.

A vida moral, por conseguinte, se afirma por certos traços de força que distinguem na obra um tipo moral a que Redon chama “caráter superior”, o qual tem semelhança com o artista. Assim, a ilustração dos Evangelhos, embora sendo uma obra gráfica inconclusa, Redon a recomenda com base na vida moral de Bida, pois este pode fazer uma “criação verdadeira”⁴⁹ graças à “força de seu sentimento e apenas à sinceridade de sua consciência”.⁵⁰ Do mesmo modo, Corot pode pela “força superior do sentimento”⁵¹ efetuar uma pintura em que faz ressurgir a “graça penetrante”⁵² das obras da Antigüidade, isto é, a

⁴⁶ Redon, Odilon. ASM, p. 57. Esse comentário aparece a propósito de Michelangelo.

⁴⁷ Redon, Odilon. ASM, p. 54.

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁹ Redon, Odilon, in: Gamboni, Dario, op. cit. p. 250.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁵¹ Idem, *ibidem*.

⁵² Idem, *ibidem*.

“harmonia das linhas”⁵³, a qual foi anulada pelos artistas a que Redon chama “neogregos”, que, por sua vez, realizam obra na qual “retiram do antigo apenas uma grande bagagem de móveis, de costumes e de acessórios sem nenhum alcance”.⁵⁴ Redon critica os Neogregos, entre os quais está seu ex-professor Gérôme, pois limitados a reproduzir o vestuário, o mobiliário, etc, da Grécia antiga, executam uma pintura anedótica, portanto, estéril.

Tendo a vida moral como pressuposto, Redon condena o retrato de Émile Zola pintado por Manet, também apresentado nesse Salão: sendo o temperamento de Manet inadequado a pintar figura humana, essa obra recebe tratamento inconveniente em relação ao “gênero elevado”⁵⁵ do retrato. Na esteira de Baudelaire⁵⁶, Redon define o retrato como, “a imagem de um caráter, de um ser humano, representado em sua essência. Toda a vida profunda que o manifesta no exterior: atitude, expressão, densidade moral”.⁵⁷ No entanto, Manet, ao enfatizar a “beleza dos veludos, móveis, acessórios e todos os detalhes pitorescos da tapeçaria”,⁵⁸ subtrai da tela esses atributos que dão estofa ao retrato, reduzindo Zola, portanto, a uma “natureza morta”⁵⁹, a uma personagem sem envergadura moral.⁶⁰ Desse modo, essa tela de Manet se enquadra na definição redoniana do mau retrato: “E o cúmulo do mau retrato é não fazer sentir a presença do homem no rosto de um homem mesmo”.⁶¹

O retrato, por conseguinte, opera segundo a vida moral, a qual se apresenta em tela quando o artista vela ou apaga os valores secundários. Isso mostra apenas que retrato não é natureza morta, e, como tal, é regido por convenções pictóricas diferentes. Em linhas gerais, pensa-se a vida moral como uma amplificação, visando a pôr em evidência o figurado. Na crítica de arte, porém, Redon não explicita a partir de quais meios técnicos isso ocorre na retratística. Recorra-se, assim, a texto de 1880, a propósito dos

⁵³ Redon, Odilon. *Critique d'art*, op. cit. p. 47.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁵ Idem, p. 55.

⁵⁶ Baudelaire, Charles. *Critique d'art*, “Salon de 1859”, op. cit. p. 409.

⁵⁷ Redon, Odilon. *ASM*, p. 106.

⁵⁸ Redon, Odilon. *Critique d'art*, op. cit. p. 56.

⁵⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁰ Diferentemente de Redon, Émile Zola, defensor ardoroso de Manet e dos artistas a que ele chama “naturalistas”, elogia seu retrato pintado por este: “Seu talento [Manet] está todo aí. Antes de tudo é um naturalista. Seu olho vê e representa as coisas com uma simplicidade elegante. [...] O retrato exposto este ano é uma de suas melhores telas. Sua cor é muito intensa e ele possui uma harmonia possante. E no entanto esse é o quadro de um homem acusado de não saber nem pintar nem desenhar. Desafio qualquer outro retratista a colocar uma figura em um interior com a mesma energia, sem que as naturezas-mortas do ambiente prejudiquem o rosto.” Émile Zola, *Édouard Manet*, in: *A batalha do impressionismo*, tradução de Martha Gambini, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989, p. 103.

⁶¹ Redon, Odilon. *ASM*, p. 103.

Impressionistas⁶², onde Redon diz que a pintura impressionista efetuada “sem organizar as superfícies, sem opor os planos, produzindo a vibração do tom visto pela justaposição de um cinza que desaparece à distância [...]”⁶³, constitui-se como um modo de expressão adequada à representação “das coisas exteriores sob o ar livre do céu”⁶⁴, mas não se aplica quando o artista tem como objeto o “homem [...] e seu *pensamento*”⁶⁵, uma vez que a “expressão de vida”⁶⁶ é relevada apenas com o claro-escuro. Redon mostra com este jogo de palavras sua oposição ao procedimento pictórico impressionista, no que o claro-escuro se impõe como elemento distintivo para sua reflexão plástica no âmbito da figura humana, referenciando-se com Rembrandt, precisamente porque este conferiu “vida moral à sombra”.⁶⁷ Com Rembrandt, o claro-escuro, não sendo apenas um recurso pictórico visante a constituir volume ou a produzir contraste, se impõe como “invenção plástica”⁶⁸ pela qual valores anímicos e intelectuais são fundidos com sombras e luzes. Por exemplo, na análise da tela de Rembrandt, *O anjo Rafael deixando a família de Tobias*, de que se falará adiante, Redon diz que a luz sobrenatural⁶⁹ trabalhada em derredor do anjo Rafael segundo as delicadezas do claro-escuro⁷⁰ “encarna a idéia e lhe dá, por assim dizer, carne e sangue”.⁷¹ O claro-escuro à maneira de Rembrandt, com efeito, é objeto de pesquisa redoniana, possivelmente a partir de 1863-64, período em que o artista inicia seus estudos de gravura com Bresdin, o qual executou muitas águas-fortes em que lança mão de efeitos luminosos rembrandtianos. Em 1868, Redon escreve em seu diário que “Rembrandt me ofertou surpresas de arte sempre novas. É o grande fator humano do infinito de nossos êxtases”.⁷² Pode-se pensar, assim, que no retrato, quando se propõe o apagamento do acessório com o fito de dar à personagem uma vida moral, esta é exequível por um trabalho pictórico que faz avultar com luz e sombra o figurado, dando-lhe expressão de vida sobre a superfície do suporte.

⁶² Redon, Odilon. *Reflexions sur une exposition des impressionistes*, in : ASM, pp. 162, 163.

⁶³ Idem, p. 163.

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁶⁶ Idem, *ibidem*.

⁶⁷ Idem, p. 35.

⁶⁸ Idem, p. 81.

⁶⁹ Idem, p. 82.

⁷⁰ Idem, *ibidem*.

⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁷² Idem, p. 35.

Limitado a “reproduzir o modelo colocado sob os olhos”,⁷³ o realismo pictórico é, portanto, uma arte “sem invenção, sem qualquer pesquisa, sem partido prévio, sem embelezamento por assim dizer, deixando de algum modo a natureza senhora e responsável do efeito que produzirá”.⁷⁴ Trata-se, assim, de pintura na qual imaginação não há: seu procedimento apaga a força anímica da obra, uma vez que o “artista deve ser flexível e submisso diante dela [a natureza]”.⁷⁵ Ora, a estética realista é incompatível com a vida moral, pois esta implica a um tempo colocar em evidência a intensidade interior do artista e dar um caráter ao modelo, ao passo que o artista realista “deve ter muito talento sem o mostrar”,⁷⁶ o que significa “apagar o homem para deixar brilhar o modelo”.⁷⁷ Por conseguinte, o realismo anula na arte os recursos de que Redon considera fundamentais: “o pensamento, a inspiração, o gênio [...]”,⁷⁸ produzindo, portanto, uma obra que não tem “grandeza”, “estilo”, nem “distinção”.⁷⁹

Não se segue disso que os realistas sejam pintores menores, pois, para Redon, Manet e Courbet são exímios coloristas. Tal colorismo, todavia, tem como propósito único “agradar aos olhos”⁸⁰: o problema é que eles se atêm à “realidade vista”⁸¹, são apenas pintores, nunca poetas na conceituação do artista superior. Com efeito, o interesse de Redon excede a realidade vista, afirmando-se no que chama de “realidade sentida”⁸², a qual se situa no domínio do espírito, a vida moral: quando o artista a transmite, além do deleite dos olhos, é para a alma do espectador que a vida moral se lança.

Redon lembra, enfim, dos realistas, que, pelo fato de se empenharem na reprodução da natureza, destacam-se na natureza morta e na paisagem, porém, não sabem, trabalhar com a figura humana. O retrato de Zola pintado por Manet exemplifica-o, assim como Courbet. Deste, duas telas são discutidas: a primeira, uma paisagem, *Le chevreuil chassé aux écoutes*, é elogiada pela luminosidade e pela vivacidade do tom.⁸³ A segunda, no

⁷³ Redon, Odilon. Caderno de juventude, p. 2.

⁷⁴ Redon, Odilon. *Critique d'art*, op. cit. p. 51.

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁷⁸ Idem, p. 54.

⁷⁹ Idem, p. 58.

⁸⁰ Idem, *ibidem*.

⁸¹ Idem, p. 56.

⁸² Idem, *ibidem*.

⁸³ Idem, pp. 52-53. “Que vivacidade e que frescor do tom! Tudo brilha. A luz joga, divide-se em mil reflexos que se perdem sobre as águas, as árvores, sobre os menores detalhes dessa paisagem encantadora. Tudo

entanto, *L'aumône d'un mendiant à Ornans*, é vista com restrições. Redon estima que Courbet obedece mais às suas convicções políticas do que à “sua própria natureza”,⁸⁴ pois representa uma criança descalça, maltrapilha, recebendo esmola de um transeunte pobre. Acompanhando a cena principal, próxima à grande árvore que recorta o canto superior esquerdo, avista-se a mãe do garoto que amamenta um bebê, tendo à sua frente um cachorro de pé. Redon considera essa obra “mal ordenada, sem arte, sem nenhum gosto”,⁸⁵ uma vez que falta habilidade compositiva a Courbet no que concerne à ordenação das figuras em cena. Não obstante isso, essa tela se afirma mais como panfleto partidário que como uma obra de arte propriamente dita⁸⁶, pois apresentando um “aspecto quase vulgar”,⁸⁷ o sagrado nela não se evidencia.

Quanto à Academia de Belas Artes, Redon condena – em texto de seu caderno de juventude – a paisagem histórica trabalhada tão-somente a partir da memória de seus professores na qual árvores e homens são representados sem modelo, traçando-se “uma dezena de carneiros no meio de uma planície e algumas ruínas de estilo grego no fundo”.⁸⁸ Em consequência disso, os alunos formados por ela não sabem “copiar um carvalho ou plátano”.⁸⁹ Critica-se o fato de a paisagem histórica ser efetuada como um trejeito pictórico, em que os alunos aprendem um macete – desenhar carneiros e compor ruínas gregas – o qual é reproposto nas telas desse gênero. Assim, tais obras são inanimadas, pois não levam em consideração a observação da natureza, requerida pela paisagem, e é o que Redon elogia no realismo.

No quarto texto de crítica de 1868, a restrição se estende à escultura da Academia: imitação gasta do Antigo, por isso chamada “obra plácida”⁹⁰ por Redon, que contrapartida, elogia o medalhão *Mickiewicz* realizado por Auguste Préault. Destinado ao túmulo do poeta polonês homônimo, o medalhão de Préault rompe com os “planos preciosos e contornos

exprime o sol, a alegria, a vida plena. A água é transparente e luminosa, dificuldade vencida, as areias são de uma rara fineza, e ninguém jamais viu tão bem representada sua fina transparência”.

⁸⁴ Idem, p. 53.

⁸⁵ Idem, p.54.

⁸⁶ “Todo documento de emoção e paixão, de sensibilidade ou mesmo de pensamento deixado sobre o mármore, a tela, bem como no livro, é sagrado”.Redon, Odilon. ASM, p. cit. p. 56.

⁸⁷ Redon, Odilon. *Critique d'art*, op. cit. p. 54.

⁸⁸ Redon, Odilon. Caderno de Juventude, p. 1.

⁸⁹ Redon, *Caderno de Juventude*, op. cit. p.1.

⁹⁰ Redon Odilon. Quarto artigo, in: Gamboni, op. cit. p. 252.

suaves”⁹¹ da “estatuária clássica”, pois se apresenta como “uma obra entrecortada, dura”⁹² que foi executado com “emoção e inspirado”⁹³. Estima-se que Préault, tendo uma “idéia da morte”⁹⁴ diferente da dos “escultores gregos”, colocou em seu medalhão “um caráter, uma ênfase que a natureza não pode dar”⁹⁵, assim louvado como obra genial.⁹⁶ Esta, por sua vez, responde à máxima que tem repercussão estética e política ulterior: “Idéia nova, forma nova”.⁹⁷ Idéia e forma são sinônimas de alma em Redon, portanto, de vida moral. Ainda contra a Academia e tomando a escultura de Préault como exemplo, Redon afirma: “As imitações desgastadas da arte antiga, desde muito tempo condenadas por sua ausência de vida, devem dar lugar doravante ao reino da expressão, da ênfase moral”.⁹⁸

Para Redon, tanto o procedimento acadêmico quanto o realista são restritivos, porque – como se disse – são meramente imitativos em que pese o fato de eles se distinguirem quanto aos objetos de imitação: tradição ou antigüidade clássica para o primeiro; natureza exterior ou realidade para o segundo. No entanto, há uma distinção entre eles: enquanto Redon se mostra respeitoso para com as convicções ardentes⁹⁹ dos artistas realistas, a Academia de Belas Artes será constantemente objeto de crítica. Em 1878, acerca de Ingres, Redon diz que “seu espírito é estéril”¹⁰⁰, pois, faltando-lhe “realidade e calor vital propriamente dito [...]”¹⁰¹, não produz uma obra de arte real¹⁰², uma vez que sua frieza não “aumenta nossa [do espectador] força moral”.¹⁰³ Sua obra produz antes o efeito contrário: deixa o espectador “placidamente retomar o curso de sua vida burguesa sem ser tocado nem modificado em nada”,¹⁰⁴ ao passo que Dürer, Rembrandt, Delacroix, transmitem a “vida mesma”.¹⁰⁵ Ingres, por conseguinte, personifica a fastidiosa arte oficial¹⁰⁶ na esteira de

⁹¹ Idem, *ibidem*.

⁹² Idem, *ibidem*.

⁹³ Idem, p. 251.

⁹⁴ Idem, *ibidem*.

⁹⁵ Idem, *ibidem*.

⁹⁶ Idem, *ibidem*.

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁹⁸ Idem, *ibidem*.

⁹⁹ Redon, Odilon. *Critique d'art*, op. cit. p. 49

¹⁰⁰ Redon, Odilon. ASM, p. 146.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

¹⁰² Idem, *ibidem*.

¹⁰³ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁶ Idem, p. 147.

Poussin e David, sendo por isso chamado de “discípulo honesto e servo dos mestres de uma outra era”.¹⁰⁷

A despeito disso, considera-se que tanto no Realismo quanto na Academia não há invenção, uma vez que esta implica interpretação, que, por sua vez, excede a simples imitação, pois consiste em “exagerar” as partes consideradas interessantes do modelo, suprimindo-se dele o que se apresenta como inútil, segundo a definição de “interpretação livre do modelo” assinalada no caderno de juventude de Redon¹⁰⁸ a qual apesar de aplicada à paisagem, estende-se a outros domínios plásticos enquanto procedimento hiperbólico. Ora, tal conceituação de interpretação se opõe, por exemplo, ao trabalho pictórico tanto de Manet quanto dos Neogregos, na medida em que eles se atêm a valores pictóricos secundários, de que o anedótico é exemplo. Com efeito, a interpretação em Redon é sinônima de amplificação, por isso ela implica que a obra tenha uma expressividade com a qual a um tempo se emancipa do objeto e move o espectador. Tal amplificação, do ponto de vista técnico, se evidencia, por exemplo, nas barafundas vagas que Corot efetua em suas telas com as quais supera a paisagem dos realistas. É o caso de Fromentin, cuja força pictórica trabalhada nos Centauros faz com essa obra transcenda a pintura com tema literário, como praticada na Academia de Belas Artes. Do mesmo modo, tem-se a obra “dura” de Préault que sobressai em relação à escultura “plácida” da Academia.

Por conseguinte, a interpretação é efetuação na obra tanto da vida moral quanto da imaginação. Esta se impõe como a faculdade de criação por excelência, no que Redon segue significação proposta por Baudelaire.¹⁰⁹ Ressalta-se que as noções de imaginação e de vida moral se enfeixam em Redon: são potências expressivas que advêm do âmagô do artista, sendo que a primeira se revela no contato com a natureza, enquanto a segunda pressupõe o caráter dele para se evidenciar.

A crítica de arte de Baudelaire está na base de Redon, servindo-lhe de direção conceitual. Por exemplo, em texto sobre o *Salão de 1859*,¹¹⁰ Baudelaire esquematicamente

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁸ Ver Redon, Odilon, *Caderno de juventude*, op. cit. p.

¹⁰⁹ “É a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e da metáfora. Ela decompõe toda a criação, e, com os materiais amassados e dispostos seguindo as regras pelas quais não se pode encontrar a origem senão no mais profundo da alma, ela criou um mundo novo, produziu a sensação do novo”. Cf. Baudelaire, Charles. *Critique d’art*, op. cit. p. 281.

¹¹⁰ Ver a parte quarta desse texto intitulada *Le gouvernement de l’imagination* in: Baudelaire, Charles. *Critique d’art*, op.cit. pp. 283-288.

divide os artistas em três classes, as quais têm correspondência com os tipos delineados por Redon em sua crítica de 1868: na primeira delas, Baudelaire propõe o “artista imaginativo” como sendo o que ilumina “as coisas com [seu] espírito”¹¹¹ e a partir do qual projeta “seu reflexo no espírito dos outros”.¹¹² Redon toma emprestado passagens dessa crítica, bem como da terceira parte do texto do *Salão de 1859*¹¹³ em que Baudelaire louva à imaginação, conceitos com os quais modela seu artista superior. Já a segunda classe de artistas se opõe à primeira, porque nela se situa o “artista realista” também chamado “positivista”¹¹⁴ que se conforma à representação da realidade, diante da qual se anula.¹¹⁵ É redundante insistir aqui sobre a proximidade de Redon a Baudelaire no concernente ao artista dito “realista”. Há ainda uma última classe na qual figuram os artistas “obedientes e tímidos”, os quais produzem obra a partir de “regras de pura convenção”¹¹⁶, aprendidas na “rotina de algum ateliê famoso”.¹¹⁷ Por conseguinte, eles antagonizam a um tempo o artista imaginativo e o realista, pois não levam em conta nem o espírito nem a natureza em seu trabalho pictórico. Ora, os artistas chamados “falsos amadores do antigo”¹¹⁸ por Baudelaire, aparecem, em linhas gerais, entre os acadêmicos em Redon.

Com efeito, a reflexão artística do jovem Redon se move nas proximidades, entre outros¹¹⁹, de Baudelaire e Delacroix¹²⁰; assim, seu discurso ganha ênfase romântica¹²¹, que

¹¹¹ idem, p. 287.

¹¹² Idem, ibidem.

¹¹³ Essa parte é intitulada *La reine des facultés*. Ver, Baudelaire, Charles. *Critique d'art*, op.cit. pp. 279-283.

¹¹⁴ Idem, p. 287.

¹¹⁵ Idem, ibidem: “Este artista [realista] diz: “Quero representar as coisas tais como elas são, ou melhor, seriam, supondo-se que eu não existo”. O universo sem o homem”.

¹¹⁶ Idem, p. 288.

¹¹⁷ Idem, ibidem.

¹¹⁸ Idem, ibidem.

¹¹⁹ Pode-se citar também o gravador Bresdin, o qual aparece aqui rapidamente mencionado, pois sua relação com Redon exige um estudo à parte.

¹²⁰ Caberia um estudo aprofundado sobre a relevância de Delacroix em Redon, principalmente na juventude deste. Em tal estudo, poderia ser destacado, por exemplo, a réplica de Delacroix a propósito de uma carta de Redon de 1860, em que ele nega ser o autor de algumas pinturas de paisagem sobre Bordeaux mencionadas por Redon. Poderiam discutir-se também os diversos estudos de pintura e desenho executados por Redon a partir de obras delacroixianas. Há ainda um longo texto no diário de Redon sobre Delacroix no qual aparecem comentários sobre a vida deste. Além do que existe nos manuscritos inéditos de Redon no Art Institute of Chicago o *Catalogue Delacroix* em que aparecem nomes e datas de muitas obras deste artista desde sua juventude.

¹²¹ Redon define o romantismo em Delacroix, nesses termos: “Em Delacroix, é o triunfo do movimento e da paixão sobre as formas”. Cf. Redon, Odilon. ASM, op. cit. p. 181. Também comentando sobre Delacroix, Baudelaire define o romantismo: “Quem diz romantismo, diz arte moderna – isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressas por todos os meios de que artes dispõem”. Cf. Baudelaire, Charles. op. cit. 104.

se evidência, por exemplo, nas noções de pintor-poeta e de gênio¹²², as quais operam na mesma hipérbole. Além do mais, o referido enunciado redoniano de vida moral como sendo a “vida interior íntima” ressoa na afirmação de Baudelaire sobre Delacroix: “Delacroix parte, por conseguinte, do princípio, que um quadro deve, antes de tudo, reproduzir o pensamento íntimo do artista, que domina o modelo, como o criador, à criatura”.¹²³ Esta proximidade de Redon a Baudelaire e Delacroix tem por implicação tanto o delineamento de uma estética cujo primado reside na imaginação, o que Redon desenvolve posteriormente acerca de sua arte¹²⁴, quanto o distanciamento relativo às correntes artísticas predominantes em França no decênio de 1860: por um lado, a Academia, em relação à qual se menciona a experiência que Redon considera traumática nos anos de 1863-64 no ateliê de Gérôme. Por outro lado, o realismo pictórico a que muitos artistas começam a aderir por essa época e que teve certa penetração nos Salões oficiais¹²⁵, cuja importância é destacada na crítica redoniana de 1868, que lhe dedica um artigo inteiro.

Embora os gêneros pictóricos tenham relevância na crítica de arte redoniana – o que supostamente aproxima o artista do discurso dos professores das Belas Artes – eles aparecem antes como noções gerais cuja abertura é suficientemente ampla para constituir um leque conceitual no qual as idéias de Redon imbricam-se com as de Baudelaire, Bresdin, Delacroix, e até mesmo com as da Academia.¹²⁶

Lembre-se, enfim, que a posição marginal de Redon face às escolas artísticas predominantes na Paris dos anos 1860 circunscreve-se a um isolamento artístico no decênio seguinte com o surgimento de outros fatos: como o da recusa sistemática pelos Salões

¹²² Redon define o gênio no trecho inicial de seu diário, datado de 1867-1868: “Se por gênio, entende-se o desejo de fazer muito simples e amplo, de modo que a natureza mesma seja traduzida em uma medida insensata, porém, grandiosa, eu o tenho”. ASM, op. cit. p. 33.

¹²³ Baudelaire, Charles. Salão de 1846. Critique d’art. op. cit. p. 93.

¹²⁴ Redon, Odilon. ASM, op. cit. p. 116.

¹²⁵ Redon considera que o alcance da obra de Delacroix, morto em 1863, foi atenuada pelo naturalismo então vigente: “Ele [Delacroix] sofreu no tempo que lhe seguiu, não digo um eclipse, mas uma parada, uma demora colocada sobre sua dominação. O naturalismo embaraça seu caminho”. Idem, p.184.

¹²⁶ Ressalta-se que a fronteira conceitual divisando o acadêmico do romântico não é clara, tampouco é fácil de ser definida nesses anos 1860. Em Redon não é diferente. Por vezes, sua crítica adota um tom acadêmico em certos comentários sobre o realismo e sobre a paisagem. Mas, a isso se soma um tom eufórico que lembra a veemência de Baudelaire, assumindo mesmo um caráter virulento, nitidamente romântico no final do quarto artigo, quando é exaltada a obra do escultor Préault em detrimento da Belas Artes. Cf Redon, Odilon. *Quarto artigo*, in: Gamboni, op, cit. p. 252. Aliás, Baudelaire, o grande teórico do romantismo francês, quando escreve o *Salon de 1845* segue a divisão dos gêneros da pintura. Assim, após iniciar sua crítica com “algumas palavras de introdução”, Baudelaire a desenvolve nessa seqüência: Quadros de história; retratos; quadros de gênero; paisagem; desenhos e gravuras; esculturas. Tal divisão, no entanto, desaparece na crítica escrita posteriormente para os Salões de 1846 e de 1859.

oficiais dos desenhos a carvão de Redon. O artista tampouco participa das manifestações expositivas do chamado “Impressionismo” – precisamente porque o considera uma produção pictórica com “atmosfera espiritual ausente”¹²⁷ – o qual se afirma como grupo de oposição à Academia, à maneira de do realismo que havia sido na década anterior. Logo, Redon se situa à margem tanto da arte oficial quanto da marginal, que a renega. Aliás, a crítica de Redon ao procedimento pictórico impressionista é desdobramento da do realismo, pois enquanto este – como se mencionou – se constitui como reprodução literal da realidade, os artistas impressionistas cultivam a “arte unicamente sobre o campo visual”.¹²⁸ Assim, Redon coloca-os, em 1913, sob o infeliz epíteto “verdadeiros parasitas do objeto”.¹²⁹

¹²⁷ Carta de Redon a Edmond Picard, de 30 de março de 1904, in Gamboni, Dario. *La plume et le pinceau*, op. cit. p. 304.

¹²⁸ Redon, Odilon. ASM, op. cit. p. 132.

¹²⁹ Idem, ibidem.

Capítulo segundo.

A recusa da ilustração em Redon.

Em carta a Mellério¹³⁰, de 1898, na qual responde a indagações sobre litografia, Redon se declara contra a ilustração: “Nunca empreguei a palavra defeituosa ‘ilustrações’, você não a encontrará em meus catálogos. É um termo a se encontrar: vejo apenas os termos ‘transmissão’, ‘interpretação’, e ainda assim, eles não são exatos para dizer inteiramente o resultado de uma de minhas leituras que passam em meus negros organizados”.¹³¹ Os “negros organizados” concernem aos conjuntos litográficos impressos na constituição de álbuns. Dos treze que executou, apesar de a palavra “ilustração” não se inscrever em nenhum deles, oito catálogos gráficos de Redon fazem menções do literário¹³²; Redon traçou também onze frontispícios de livros.¹³³ Considerando-se tais álbuns e frontispícios, mais as pranchas publicadas em periódicos¹³⁴, cerca de dois terços da produção gráfica redoniana se relacionam com o literário. Não haveria, com efeito, contradição na recusa de Redon da ilustração, já que sua obra gráfica é fortemente marcada pelo literário? Ainda mais se consideramos a relevância que o jovem Redon atribui a este, como o faz, por exemplo, na noção de arte filosófica ou mesmo na figura do pintor-poeta. Tal contradição, no entanto, é efeito de superfície, pois com os termos “transmissão” e “interpretação” o artista propõe uma conceituação distinta da “ilustração” com o fito de significar seu trabalho gráfico-literário.

¹³⁰ André Mellerio – escritor e amigo de Redon – publica em 1913 o *Catálogo Raisonné* da obra gráfica deste.

¹³¹ Carta de Redon a André Mellério, em 21 de Julho de 1898, in: Roseline Bacou. *Odilon Redon*. Genève, Pierre Cailler éditeur, 1956, p. 51.

¹³² Os álbuns de Redon com referência literária são indicados adiante, p...

¹³³ Sobre a questão dos frontispícios, ver adiante p... Eis os desenhos -frontispícios litografados por Redon: três para os volumes de poesia de Émile Verhaeren: *L'Idole* (1887) com 56 exemplares para o volume *Les soirs*; *Les Débauches* (1889) com 52 exemplares para o livro homônimo; *Les Flambeaux noirs* (1890) também com 52 exemplares para o livro homônimo. Redon traça *Des Esseintes* (1888) com 50 cópias fora do texto para o romance *À Rebours* de Huysmans. O artista executa ainda vários frontispícios cujos títulos são homônimos às obras literárias consideradas: *El Moghreb-al-Aksa* (1889) com 205 exemplares, texto de Edmond Picard. *La Damnation de l'artiste* (1889) com 152 exemplares, texto de Iwan Gilkin. *Les Chimères* (1889) com 120 exemplares, texto de Jules Destrée. *Les Ténèbres* (1892) [Mellerio não indica a tiragem desta prancha], texto de Iwan Gilkin. *Chevaleries sentimentales* (1893) também sem indicação da tiragem, texto de Ferdinand Hérol. *Le mouvement idéaliste en peinture* (1890) com 350 exemplares, texto de André Mellerio. Além disso, há um frontispício em água-forte, *Passage d'une âme* (1891) com 420 exemplares para o volume de Adrien Remacle intitulado *La Passante, roman d'une âme*.

¹³⁴ Redon publica, em 1886, a litografia *Brünnhilde* na *Revue wagnérienne* com 300 exemplares; no ano seguinte aparece na *Revue indépendante* a litografia de Redon *Cime noire* com 500 exemplares; já *L'Estampe originale* publica duas litografias do artista: *Cellule auriculaire*, em 1894, com 100 exemplares e *Le Buddha*, no ano seguinte e com a mesma tiragem. Também em 1894, a *Revue Blanche* publica a litografia redoniana *Cheval ailé* (sem indicação da tiragem desta prancha).

O termo “interpretação” aparece freqüentemente nos catálogos gráficos de Redon relacionados com obras literárias. Assim, *Le Juré*, álbum litográfico de 1886, executado sob encomenda do escritor belga Edmond Picard para o livro homônimo, tem no frontispício a inscrição: “sete interpretações originais de Odilon Redon”. Do mesmo modo, o termo é grafado no frontispício da suíte gráfica, de 1890, *Les fleurs du mal* para os poemas de Charles Baudelaire.

Lembre-se que a ilustração desde a monarquia de Louis-Philippe (1830-1848) – período no qual ocorre a expansão da “librairie illustré”, campo da bibliofilia relacionada com os livros com gravuras – é depreciativamente assimilada à indústria editorial, pois se presta à venda de livros¹³⁵, bem como é identificada com a ornamentação, uma vez que a vinheta serve de atrativo para o leitor no âmbito do texto¹³⁶, no que Redon e outros artistas como Gauguin¹³⁷ e Bida¹³⁸, a recusam mesmo quando fazem desenho relacionado com obra literária. Tal recusa, aliás, é partilhada também por escritores, como Alfred de Musset¹³⁹ e Flaubert.¹⁴⁰

Ademais, “ilustração”, no início do século XIX, significa o renome do indivíduo: uma pessoa ilustre em virtude de sua sapiência ou de sua ascendência familiar; também diz respeito à ação de esclarecer através de comentário e/ou evidenciar por meio de

¹³⁵ A escritora George Sand, embora não tivesse simpatia pelas ilustrações de Tony Johannot, importantíssimo desenhista-ilustrador oitocentista, considera as pranchas deste relevantes para a vendagem de seus livros: “Os desenhos de Johannot são de um berrichão [*berrichon* no original cujo significado equivale a caipira] bem duvidoso, não é? Mas seu nome faz maravilha e a venda vai muito bem”. Sand, George. *Correspondance*, Paris, Garnier, 1973, vol. 10, p. 461. Citado por Kaenel, Philippe. *Le métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer (1830-1880), J.-J. Grandville, Gustave Doré*. Genebra, Droz, 2005, p.206. Balzac, mesmo tendo seus contos publicados em *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, que aparece em 1842 com ilustrações de Grandville, considera-a “uma dessas obras estúpidas [...] que se vendem a 25.000 exemplares por causa das vinhetas.” Carta de Balzac, Honoré de, em 22 de janeiro de 1843, in *Correspondance*, Paris, Garnier, 1962, vol. 2, p. 157. Citado por Kaenel, Philippe, op. cit. p. 351.

¹³⁶ Ver texto de Arnar, Anna. “Je suis pour ... aucune illustration: le phénomène du rejet de l’illustration”, in: *L’illustration. Essais d’iconographie. Actes du séminaire CNRS*. Paris 1993- 1994. Estudos reunidos por Maria Teresa Caracciolo e Ségolène Le Men. Klincksieck, 1999, p. 347.

¹³⁷ Sobre a recusa de Gauguin, ver adiante p ..

¹³⁸ A propósito da edição do volume, *Aucassin et Nicolette: chantefable du douzième siècle*, Bida, que a um tempo atualiza o texto para o francês do século XIX e executa as ilustrações, afirma em carta ao impressor F. Vie-Cazal: “Quanto ao *Aucassin*, desejo ardentemente que nada a ele se acrescente. As palavras *ilustrado*, *ilustração* sempre me desagradaram soberanamente e não sou eu que irei colocá-las sob uma de minhas obras”. Citado por Kaenel, Philippe, op. cit. p. 32.

¹³⁹ O editor Eugène Renduel encomenda ao conceituado pintor-ilustrador Célestin Nanteuil quatro gravuras para *Spectacle dans un fauteuil* de Musset. Este, porém, recusa tais ilustrações por considerar que seu texto é auto-suficiente, não necessitando, portanto, de nenhum auxílio vindo da ilustração. Assim, as pranchas de Nanteuil são destruídas e o livro de Musset é publicado sem gravuras. Ver texto de Arnar, Anna. “Je suis pour ... aucune illustration: le phénomène du rejet de l’illustration”, op. cit. pp. 347 -348.

¹⁴⁰ Sobre a rejeição de Flaubert da ilustração, ver adiante...

exemplo.¹⁴¹ Segundo a crítica¹⁴², a partir do decênio de 1820, “ilustração” adquire na língua francesa a conotação de figuras gravadas em texto¹⁴³, como se lê em dicionário publicado em 1865: “Hoje, figuras gravadas e intercaladas no texto ou inseridas no volume: as ilustrações de um romance, de uma publicação periódica”.¹⁴⁴ O neologismo, “ilustração”, é anglicismo que designa gravuras realizadas à maneira inglesa,¹⁴⁵ sendo por isso correntemente grafado entre aspas ou em itálico, como o faz Baudelaire em texto do início dos anos 1860.¹⁴⁶ Esse neologismo, porém, ganha difusão na Paris dos anos 1840 com a fundação do jornal *L'illustration* (1843), o qual, na esteira do britânico *The illustrated London News*¹⁴⁷ (1842), é editado com ilustrações, o mais das vezes panorâmicas, executadas em xilogravura.

O livro com imagens gravadas não é decerto invenção oitocentista: no século XVIII¹⁴⁸, por exemplo, era conhecido como “livre à figure” ou “livre orné”, que era artefato sofisticado, de produção artesanal e tiragem restrita, portanto, caríssimo. Mas, com o advento das técnicas gráficas como a litografia, a gravura em aço e a xilogravura de topo,

¹⁴¹ Ver a nota 14.

¹⁴² Ver Kaenel, Philippe, op. cit. p. 81; também o artigo de Ségolène Le Men, “Book illustration”, in: *Artistic relations. Literature and the visual arts in nineteenth-century in France*. Editado por Peter Collier and Robert Lethbridge. Yale university press. New Haven and London, 1994, pp. 97-98.

¹⁴³ Apesar disso, ainda em 1835, o neologismo “ilustração” não aparece no Dicionário da Academia Francesa, que o assinala apenas em sua significação vernácula: “ação de ilustrar, ou estado do que é ilustre. [...] Diz-se particularmente dos sinais de honra dos quais uma família é ilustrada. [...] Ilustrações, no plural, se diz também das explicações, esclarecimentos, comentários acrescentados a uma obra”. *Dictionnaire de L'Académie Française*. Institut de France. Paris, 6ª edição, tomo segundo, Firmin-Didot, 1835, p. 5.

¹⁴⁴ Larousse, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe. siècle français [...]*. Paris, tomo nove, administration du grand dictionnaire universel, 1865, p. 569.

¹⁴⁵ O procedimento gráfico britânico que fez fortuna em França na ilustração de livros e periódicos se vê na gravura em madeira de topo com buril, aprimorada por Thomas Bewick e que chega a Paris via outro gravador inglês, Charles Thompson, que, em 1816, é convidado a trabalhar na gráfica Firmin-Didot. A gravura em madeira de topo com buril se diferencia, por exemplo, da litografia – também muito utilizada nas edições ilustradas – e do talhe-doce, por ser uma técnica tipográfica que permite a impressão simultânea da imagem e dos caracteres em chumbo de modo a integrar vinhetas no corpo do texto. Em comparação com a gravura em madeira de fio, a de topo com buril proporciona uma fineza de traçado, uma delicadeza de detalhes que a aproxima do talhe-doce. Por isso, a xilogravura de topo predomina nos volumes de ilustrações de Gustave Doré e Grandville, sendo desbancada na penúltima década do XIX pela fotogravura. Sobre a questão da xilogravura de topo no século XIX, ver o interessante estudo de: Blachon, Remi. *La gravure sur bois au XIXe. siècle. L'âge du bois debout*. Paris, Éditions de l'Amateur, 2001.

¹⁴⁶ Em *Le Peintre de la vie moderne*, originalmente publicado em *Le Figaro* (1863), Baudelaire menciona o escritor inglês Thackeray, qualificado pelo poeta de “muito curioso em arte” e que “desenha ele mesmo as ilustrações de seus romances”. Baudelaire, Charles, in: *Critique d'art*, op. cit. p. 348.

¹⁴⁷ Ver Melot, Michel. *L'illustration. Histoire d'un art*. Skira, Genebra, 1984, pp. 158-159.

¹⁴⁸ Vê-se que na *L'encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publicada entre 1751 e 1772, tendo como principais redatores Diderot e Alembert, aparecem onze tomos com pranchas que não são chamadas “ilustrações”, pois as imagens gravadas nos volumes são simplesmente denominadas “figuras”. Ocasionalmente também os redatores utilizam o termo “vinheta” como sinônimo de prancha.

que diminuam os custos de produção e permitem tiragens elevadas, surge na primeira metade do século XIX a bibliofilia moderna com os “livres illustrés”, publicados como “éditions de luxe à bon marché.”¹⁴⁹

A ilustração com sentido comercial.

Em Redon, a recusa da ilustração se sustém em vários argumentos: em primeiro lugar, pelo caráter mercantil a ela associada. Com efeito, a palavra ilustração se inscreve, o mais das vezes, em campo comercial no qual Redon solicita uma subvenção para a produção de seus álbuns litográficos, como se lê na correspondência com o diretor de Administração das Belas Artes. Assim, em 4 de Outubro de 1889, o artista escreve: “Tive a honra de solicitar-lhe uma subvenção para minha obra *A Gustave Faubert* [sic], álbum de **ilustração*** fora do texto para *Tentation de st Antoine* que lhe submeto”. Também, a carta de Redon de 24 de Outubro de 1889: “Eu lhe dirigi, faz algum tempo, um exemplar de minha oitava obra [litográfica] *A Gustave Flaubert*, série de sete **ilustrações*** sobre a *Tentation de st Antoine* de nosso grande autor com a finalidade de obter uma subvenção para as despesas que o álbum me custou”. Leia-se, ainda, a carta do artista, de 18 de maio de 1895: “Querendo publicar um álbum de **ilustrações*** sobre a *Tentation de st Antoine* de Gustave Flaubert, com 25 pranchas litográficas, grande formato, peço-lhe a bondade de conceder-me uma subvenção que me ajudaria a cobrir os gastos bastante onerosos desta obra de arte”.¹⁵⁰ Embora Redon considere suas suítes gráficas como interpretações e transmissões, os desenhos de *Tentations* são referidos como pertencentes a “álbum de ilustrações” nas cartas à Administração de Belas Artes. Tal contradição se explica: a ilustração é um termo

¹⁴⁹ Além do desenvolvimento de novas técnicas de impressão, contribuem também para a constituição do livro ilustrado moderno a ampliação do público de leitores e a emergência de profissões especializadas, como o editor que substitui livreiro de então, o qual era responsável pela publicação e venda do livro. Pelo que consta, Léon Curmer, em meados da década de 1830, foi o primeiro a se intitular “editor”, enquanto seus concorrentes ainda se chamavam “livreiros”. Além disso, surge nos anos 1820 a prensa mecânica *steam-driven* que substitui a antiga prensa de tipo manual. Há, ainda, a invenção de novas máquinas de manufatura de papel, bem como o aparecimento das primeiras fábricas voltadas à fabricação de tintas. Ver artigo de Ségolène Le Men, “Book illustration”, in: *Artistic relations. Literature and the visual arts in nineteenth-century in France* op. cit. pp. 94-110. Ver também o artigo de Jacqueline Armingeat, “The illustrated book”, in: *Lithography: 200 years of art, history, and technique*. Nova York, Harry N. Abrams, Inc., 1983, p. 223. Consultar ainda o livro de Blachon, Remi, *La gravure sur bois au XIXe. siècle*, op. cit; bem como o de Kaenel, Philippe, *Le métier du illustrateur (1830-1880)*, op. cit.

¹⁵⁰ Cartas de Odilon Redon ao diretor de administração das belas artes, in: Gamboni, Dario *op. cit.*, pp. 261-262.

* O grifo é meu.

comercialmente conveniente, pois o interesse do litógrafo nesse caso se resume em cobrir custos de produção gráfica. Assim, o artista desconsidera nas cartas supracitadas o sentido interpretativo implicado em suas litografias. Também do ponto de vista comercial, Redon joga com o prestígio de Flaubert cujo nome, estando associando ao seu álbum, constitui um argumento que agrega valor simbólico a essas pranchas, podendo persuadir à Administração das Belas Artes.¹⁵¹ Todavia, a proposição de Redon se volta contra ele, pois o inspetor das Belas Artes argumenta que um álbum de ilustração em interesse oficial apenas quando é figurado com o texto. Assim, o inspetor recusa a subscrição para a suíte litográfica de *Tentações*, mesmo considerando-a “original”, em virtude de ser ela editada fora do livro de Flaubert: “embora esses desenhos apresentem uma dose de originalidade rara, eles não oferecem, estando separados do texto ao qual têm por objetivo ilustrar, um interesse de natureza a explicar a subscrição da Administração das belas artes”.¹⁵²

Já em carta, de 1887, ao futuro editor da primeira série de *Tentações* Edmond Deman, Redon utiliza os termos ilustração e interpretação: “Estou feliz por me encontrar contigo na idéia de uma ilustração das obras de Flaubert. Eis, após informações obtidas com o impressor, as condições sob as quais me seria possível executar a interpretação de *Tentation de St Antoine*”.¹⁵³ Ilustração e interpretação são sinônimas; há, porém, sutileza na linguagem do artista: enquanto a ilustração surge como uma noção vaga, “idéia de uma ilustração”, associada ao genérico, as “obras de Flaubert”, a interpretação é o termo que designa o trabalho do litógrafo. Com “interpretação” Redon especifica a obra literária, bem como questões técnicas do álbum para a escolha do editor, como os tipos e os formatos de papéis de impressão, os custos de produção e os procedimentos de multiplicação das imagens.¹⁵⁴

Redon, no entanto, manifesta sua incerteza ao poeta Verhaeren sobre a publicação da primeira série de *Tentações* devido a demora de Deman – que é também o editor dos

¹⁵¹ Pelo que consta, no entanto, apenas a terceira série de *Tentações* (1896) recebeu subvenção oficial. O diretor das belas artes era então Henry Roujon, amigo do poeta Mallarmé, que, por sua vez, era amigo de Redon. Ver Gamboni, Dario. *La plume et le pinceau*, op. cit. p. 262.

¹⁵² Circular do inspetor Henry Havard, de 14 de novembro de 1889, para o ministro da instrução pública, dos cultos e das belas artes. Este, retomando o argumento do inspetor, escreve a Redon: “separados do texto ao qual se relacionam, esses desenhos [de *As tentações de santo Antão*] não oferecem um interesse suficiente para motivar a subscrição da Adm[instraç]ão de B[ela]s Artes”. Citado por Gamboni, Dario in: *La plume et le pinceau*, op. cit. p. 262.

¹⁵³ Carta de Odilon Redon a Edmond Deman, de 2 de dezembro de 1887, in: Gamboni, op. cit. p. 271.

¹⁵⁴ Idem, ibidem.

volumes de poesia deste. Em janeiro de 1888, o poeta responde ao litógrafo: “Creio que Deman está de acordo em realizar o negócio [a edição do álbum de *Tentações*], embora seja lento nisso. Prometo pressioná-lo um pouco. Deman, livreiro, vê nisso antes uma questão de ilustração de volume, do que um caderno de desenhos”.¹⁵⁵

Embora o editor concorde em publicar o álbum litográfico de Redon, Verhaeren escreve que, diferentemente do litógrafo e de sua própria opinião, Deman encara a suíte de *Tentações* como sendo “ilustração de volume”, no que fica implícito que essas litografias têm um interesse editorial menor, evidenciado na lentidão em publicá-las, ainda mais por figurarem fora do livro de Flaubert.

Curiosamente, a situação se inverte quando Redon litografa o frontispício do volume de Verhaeren, *Les Soirs*: é o poeta que lhe escreve da parte de Deman pedindo urgência na entrega da prancha, uma vez que esta determinará o formato e a ornamentação do livro: “O editor Deman, a quem remeti há quatro dias o manuscrito de *Soirs*, pede-me para escrever-lhe perguntando onde está o desenho-frontispício. Estou igualmente curioso. Esperamos com impaciência teu envio que decidirá a dimensão do volume e também de sua ornamentação”.¹⁵⁶

Os procedimentos de Redon e a litografia “original”.

Em segundo lugar, a recusa da ilustração é da ordem dos procedimentos: a gravura de reprodução é hegemônica no livro ilustrado como se verá, ao passo que Redon trabalha a litografia “original” à qual se aplica não a noção de ilustrador, mas a de intérprete. No século XIX desenvolve-se a gráfica industrial. Nele também aparece o mais ilustrado dos ilustradores: Gustave Doré, que, aliás, é mencionado no caderno de juventude de Redon na parte dedicada à xilogravura.¹⁵⁷ As ilustrações de Doré não se dissociam da literatura de escala industrial: estima-se mesmo que a gráfica de Doré em pouco mais de trinta anos de atividade tenha gravado cerca de dez mil desenhos.¹⁵⁸ Atendendo à demanda crescente do

¹⁵⁵ Carta de Émile Verhaeren a Odilon Redon, de janeiro de 1888, in: *Lettres à Odilon Redon*, op. cit. p. 172.

¹⁵⁶ Carta de Émile Verhaeren a Odilon Redon, de 1887, idem, p. 169.

¹⁵⁷ Redon, Odilon. *Cahier de jeunesse*, manuscrito inédito, p. 64. Cópia gentilmente cedida por Marie-Christine Decroocq do Wildenstein Institute de Paris.

¹⁵⁸ Ver Leblanc Henri. *Catalogue de L'Oeuvre complet de Gustave Doré*, illustrations, peintures, dessins sculptures, eaux-fortes, lithographies. Paris, 1931. Apenas no ano de 1856, Doré publica 640 xilogravuras: 360 ilustrações de livros, 180 gravuras em jornais. Ver Blachon, Remi, op. cit. p. 154.

livro de ilustrações¹⁵⁹, o artista desenhava uma obra que dezenas de gravadores executavam. Estes gravavam o clichê em madeira, que Doré esboçava com suas indicações de luzes e sombras.¹⁶⁰ Com efeito, o registro do desenhista é traduzido pelo gravador, cuja habilidade está a um tempo em produzir uma matriz gráfica que será tirada em grande quantidade e em lançar mão de procedimentos de gravação com os quais os efeitos de claro-escuro designados por Doré sejam ressaltados. Para fazê-lo, o ilustrador recorreu a gravadores excelentes, como Héliodore Pisan e Adolphe François Pannemaker.

O prestígio de Doré não deriva apenas do mero emprego de dezenas de gravadores¹⁶¹, mas da proposição de evidências para o texto. Há sempre nele o emotivo do observador enlaçado nas cenas saturadas, nas hipérboles descritivas: lembre-se à ilustríssima gravura de Doré abrindo o *Dom Quixote* de Cervantes em que o protagonista aparece sentado em grande poltrona, levantando a espada com uma mão, com a outra acalentando romance de cavalaria cuja leitura segundo a legenda “inflama a imaginação de Dom Quixote”; também a de Doré também é inflamada, pois faz proliferar graficamente em torno da personagem princesas, cavaleiros, monstros, etc. O artifício de Doré é adaptar o desenho às inflexões da obra literária. Seu lápis trabalha à mercê do texto: enquanto nas ilustrações do artista para o *Inferno* de Dante aparecem homens e monstros cujos corpos se contorcem em paisagens soturnas aclimatadas à descida de Dante e Virgílio pelos círculos do inferno¹⁶², nas pranchas do *Paraíso* circulam atmosferas amainadas nas quais as personagens são desencarnadas e transparentes, e seus gestos, leves.

¹⁵⁹ Gustave Doré lança, por volta de 1855, um projeto audacioso: a ilustração das obras de renome da literatura mundial: “Concebi nessa época (1855) o plano das grandes edições in-folio do qual o Dante foi o primeiro volume publicado./ Meu pensamento era e sempre foi o seguinte: fazer num formato único e doravante fazer coleção de todas as obras primas da literatura, como o épico, o cômico e o trágico”. Doré, Gustave, notas autobiográficas publicadas por Blanche Roosevelt in: *La vie et les oeuvres de Gustave Doré*, citado por Kaenel, Philippe, op. cit. p. 609.

¹⁶⁰ Os gravadores de Doré finalizavam seu desenho. Conta-se a propósito de uma prancha para *Contes drôlatiques*, de Balzac, que Doré esboça um castelo, traça algumas janelas e coloca a inscrição “etc” para que o gravador as multiplique. Na gravura, contudo, o “etc” é reproduzido sobre os muros do castelo, em vez das janelas pretendidas por Doré. Ver: Renonciat, Anne. *La vie et l’oeuvre* de Gustave Doré. Paris, ACR édition internationale, 1983, p. 69.

¹⁶¹ Entre os desenhistas-ilustradores, Doré é certamente o que mais empregou gravadores, encontrando-se mais de cento e sessenta assinaturas diferentes embaixo de suas pranchas, entre os quais muitos gravadores estrangeiros, como ingleses, alemães, italianos e até americanos. Cf. Blachon, Remi, op. cit. p. 146.

¹⁶² Sobre as ilustrações de Doré para o *Inferno* de Dante ver, Cole, William. “Literal Art? A new look at Doré’s illustrations for Dante’s Inferno”, *Word & Image*, n° 2, 1994, pp. 94-106.

Grandville¹⁶³ (1803-1847) é tão relevante quanto Doré (1832-1883) para a ilustração oitocentista, ainda mais porque o universo fantasista presente em sua obra gráfica, sobretudo em *Les fleurs animées* (1834) e *Un autre monde* (1844), é apontado pela crítica como sendo uma referência imagética para o jovem Redon. Em 1897, o escritor Robert de Montesquiou, que a crítica literária erigiu como modelo tanto do personagem Floressas des Esseintes de *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, quanto do Barão de Charlus de *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922) de Marcel Proust – propõe que Grandville seja antecessor de Redon na arte fantástica oitocentista. Montesquiou afirma ainda que Grandville tem relevância na estética simbolista, pois, como esta, o interesse do ilustrador se inclina aos mundos imaginários e à figuração dos monstros.¹⁶⁴ Sven Sandström, em seu interessantíssimo estudo sobre Redon¹⁶⁵, presume que este artista tomou emprestado de Grandville motivos, como o globo ocular isolado e suspenso na atmosfera, bem como o impossível da cabeça humana apoiada em talo vegetal. Como quer que seja, esses motivos são diferentemente elaborados na obra de Redon e Grandville, pois enquanto este os apresenta num apinhado de figuras que se repetem numa mesma prancha, aquele singulariza a figura, elaborando-a uma única vez na prancha.¹⁶⁶

Grandville se distingue no âmbito da ilustração de livros não apenas pelo caráter fantasista de suas pranchas, mas também por seu procedimento: é um dos poucos ilustradores que não transfere seu desenho à matriz gráfica, alegando ser este um trabalho tedioso.¹⁶⁷ Enquanto Doré faz o croqui com guache e aguada diretamente sobre a madeira para ser traduzido pelo gravador, Grandville trabalha no papel, às vezes desenhando antes com giz sobre ardósia, pois esta “me permitia apagar e redesenhar constantemente até haver encontrado minha composição e o movimentado desejado para os meus personagens”.¹⁶⁸ Uma vez engendrada a composição, Grandville transfere-a ao papel, trabalhando-a com a pena. Em seguida, opera a redução do desenho com o fito de

¹⁶³ Grandville é pseudônimo de Jean Ignace Isidore Gérard.

¹⁶⁴ Montesquiou, Robert de. *Le Buffon de l'humanité*, Roseaux pensants, Paris, 1897, p. 60. Citado por Kaenel, Phillippe, op. cit. p. 316.

¹⁶⁵ Sandström, Sven. *Le monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*. Lund, Suécia, CWK Gleerup; Nova York, Wittenborn, 1955.

¹⁶⁶ A figura do globo ocular isolado aparece na prancha IX da primeira série de *Tentações*. Ver adiante, p.. Quanto a figura da cabeça humana em talo vegetal consultar a prancha II de *Hommage à Goya* (1885).

¹⁶⁷ Carta de Grandville, de 1845, a propósito de um conjunto de desenhos que realiza para *As fábulas* de La Fontaine. Ver esse documento em anexo in: Kaenel, Philippe, *Le métier d'illustrateur*, op. cit. p. 604.

¹⁶⁸ Idem, ibidem.

encontrar “com mais facilidade”¹⁶⁹ o efeito que nele procura. É então que o artista “ataca as sombras, as pinceladas bem mais ousadamente, não tendo que [se] me ocupar com a expressão nem com a delicadeza da forma”.¹⁷⁰ Grandville, enfim, termina o desenho com a pena e o confia aos gravadores. Estes transferem-no à madeira, assim como o executam. Os gravadores são, ora elogiados, ora criticados por Grandville, sobretudo quando o contorno e o resultado da gravura¹⁷¹ não se aproximam muito do desenho, fazendo com que o próprio ilustrador redesenhe na madeira, sem contudo gravá-la. Diferentemente de Doré que, recorrendo ao guache e à aguada, dá margem ao gravador para interpretar seu desenho, Grandville, em cujo trabalho prepondera a pena, busca na gravura o fac-símile de seu desenho: a propósito das ilustrações de *Fábulas* de La Fontaine, Grandville protesta quando vê que, numa prancha na qual figura uma cigarra, foram suprimidas duas patas desta. O ilustrador, porém, se conforma com o argumento do gravador segundo o qual a reprodução em grande escala da matriz gráfica impede que traços sutis do desenho tenham visibilidade na impressão: “o público, disse-me ele [o gravador], não iria vê-las [as duas patas da cigarra], [o desenho] foi gravado de modo a tirar cinqüenta mil”.¹⁷²

Quanto a Redon, a litografia é subsidiária do desenho a carvão, dominante em sua obra no decênio de 1870: “Fiz (em 1878) minhas primeiras litografias para multiplicar meus desenhos. E veja como já falta grandeza a essa fonte primeira”.¹⁷³ Embora Redon se assemelhe ao ilustrador na medida em que ambos recorrem à reprodução gráfica para multiplicar a imagem e fabricar as edições de álbuns, seu procedimento é singular: é ele mesmo quem transporta o desenho à matriz litográfica com recurso ao papel especial de transferência¹⁷⁴, que, subsidiariamente tem relevância no trabalho do litógrafo por ser

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*.

¹⁷² Idem, p. 605.

¹⁷³ Carta de Redon a André Mellerio, em 21 de julho de 1898, in: *Lettres d’Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille*, Paris e Bruxelas, G. van Oest, 1923, p. 30.

¹⁷⁴ Várias dificuldades são consideradas por Redon na transferência do desenho à pedra. Ted Gott, em seu estudo sobre a obra litográfica redoniana, comenta algumas destas dificuldades: “A redução do tamanho da imagem do desenho à estampa; as dificuldades de reprodução, ou, pelo menos comparativamente, de emulação da textura aveludada sensível do carvão e do lápis gorduroso numa pedra inflexível, assim como um novo balanceamento exigido pela imagem impressa em relação ao papel de fundo que acompanha a legenda”. Gott, Ted. *The enchanted stone: the graphic work of Odilon Redon*. Catálogo de exposição, Melbourne, 1990, p. 23.

“excelente para improvisação”.¹⁷⁵ Com efeito, Redon elabora muita vez a imagem no papel-transporte pois este “obedece melhor [no delineamento do desenho] que a pedra”¹⁷⁶, que, por sua vez, sendo “intratável e dura permite pouco os aventureiros empreendimentos de minha fantasia. O papel cede, a pedra resiste”.¹⁷⁷ Redon explica que a pedra lhe é desagradável¹⁷⁸ como “uma pessoa que tem seus caprichos e seus nervos”¹⁷⁹, uma vez que é suscetível às condições do tempo que podem prejudicar a tiragem da prancha: “ela [a pedra litográfica] sofre as influências mais variadas e móveis do tempo. Se chove, se neva, se a temperatura é quente ou fria, eis as condições decepcionantes ou felizes [...] [que] ditam a atitude que é preciso ter para com ela quando se imprime”.¹⁸⁰ Em carta a Deman, editor da primeira série de *Tentações*, Redon pede urgentemente que este resolva pendências relativas ao álbum – por exemplo, a legenda embaixo de cada litografia, cuja inserção aumenta o custo da produção final, o adiantamento de uma soma em dinheiro para se iniciar a impressão – porque a demora do editor Deman em solucioná-las traz “complicações para mim [Redon] e para a segurança do trabalho: as pedras não podem permanecer descobertas”¹⁸¹, pois estão sujeitas a referida mudança de temperatura, também poeira e umidade comprometem a qualidade das provas.

Já o papel transporte proporciona vantagens ao trabalho de Redon, uma vez que nele se pode garatujar livremente, mesmo porque se a imagem obtida não aprouver ao artista, simplesmente se descarta a folha rabiscada, reiniciando-se a operação numa nova, o que acarreta a inconveniente necessidade, quando se trabalha diretamente sobre a pedra calcária, de ter de polir-se novamente a superfície desta. Com o papel transporte, também, o artista pode elaborar seu desenho fora dos ateliês de litografia e até mesmo, de Paris: Redon habitualmente desenhava em seu retiro de Peyrelebadé, que fica no sul da França.¹⁸²

¹⁷⁵ Carta de Redon a André Mellerio, e m 16 de agosto de 1898, in: *Lettres d’Odilon Redon*, op.cit. p. 34.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁸ Redon, Odilon. ASM, p. 130.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁸¹ Carta de Redon a Edmond Deman, de 20 de fevereiro de 1888, in: Gamboni, op. cit. p. 273.

¹⁸² Mesmo depois de a propriedade familiar de Peyrelebadé ter sido vendida por problemas financeiros, o artista continua a desenhar fora de Paris principalmente no verão quando freqüentemente aluga casa longe da capital. Em 1888, a esposa de Redon escreve a mulher do editor Deman dizendo haver “alugado um pequeno casebre na floresta de Fontainebleau à duas horas da estrada de ferro. Isso permite a Redon continuar a trabalhar sobre pedra[...]”. A esposa do artista se refere ao fato de Redon trabalhar a litografia com papel

Com o papel transporte, ainda, o artista concebe o desenho tal como será impresso, pois, apesar de aparecer invertido ao se executar a sua transferência à pedra, o sentido original é restituído na tiragem das provas, quando ocorre nova inversão. Sabe-se, enfim, que Fantin-Latour recomenda a Redon a utilização do papel transporte, dando-lhe mesmo uma folha para decalque.¹⁸³ Todavia, é provável que Redon conhecesse o procedimento de transferência da imagem desde o decênio de 1860 quando estuda com Bresdin, cuja litografia, como *Le Bon Samaritain* (1861), é executada em pedra a partir do decalque de seu desenho a pena. Fantin-Latour apresenta a Redon o transporte de imagem, não decerto como um mero decalque, mas como um recurso gráfico geral: Fantin-Latour desenha no papel transporte colocando-o sobre texturas de superfícies diferentes as quais são incorporadas na tiragem litográfica, conferindo um efeito pictórico à prancha.¹⁸⁴ Redon, que elabora negros aveludados com o carvão, tem ainda o recurso do papel transporte com o qual seu desenho pode aparecer na pedra como uma variação de texturas que, do ponto de vista estético, são incorporadas na efetuação de atmosferas misteriosas, muito presentes em suas litografias.

Uma vez executada a transposição da imagem, esta se elabora na superfície calcária da pedra: Assim, um desenho feito a *crayon*¹⁸⁵ conservado em Chicago e a prancha IX do álbum de 1888 de *Tentações* intitulada “por toda parte chamejam pupilas.” Em ambas as imagens, o artista desenha uma pupila imensa, isolada, circular, cujo olhar se dirige para cima e que paira, suspensiva, na atmosfera. Nelas aparece também – canto inferior direito – uma formação rochosa da qual se vê apenas a parte superior. Apesar de se manter o mesmo sentido de imagem, Redon trabalha a litografia, fazendo ressaltar o fantástico de uma pupila chamejante. O artista reconfigura o formato da imagem: amplia-se em cerca de cinco centímetros a altura da prancha, bem como diminuíse sua largura em torno de oito

transporte, uma vez que o trabalho propriamente sobre pedra ele executava apenas em Paris. Carta de Camille Redon a Constance Deman, em 6 de maio de 1888, in: Gamboni, Dario, op. cit. p. 275.

¹⁸³ Carta de Redon a André Mellerio, de 21 de julho de 1898, in: Lettres de Redon, op. cit. p.30.

¹⁸⁴ Ver Druick, Douglas, e Zegers, Peter. *La pierre parle: lithography in France 1840-1900*. Catálogo de exposição, Ottawa, National Gallery of Canada, 1981, p. 92.

¹⁸⁵ Segundo o Instituto Wildenstein trata-se de um desenho a crayon noir que está no Art Institute de Chicago. Ver *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné de Odilon Redon*. Volume II, mythes et légendes. Texto e pesquisa de Agnes Lacau St Guily, documentação de Marie-Christine Decroocq. Paris, Wildenstein Institut, 1994, p. 178.

milímetros¹⁸⁶, além disso, as figuras são reelaboradas na litografia: a pupila, que, no desenho de Chicago, aparece como uma circunferência exata, ganha volume com a elaboração de traços cruzados que se desenvolvem em toda a volta de seu contorno interno. Já na parte superior externa da pupila, uma gama de linhas, o mais das vezes paralelas, se expandem à maneira de chamas, como são referidas na legenda: Redon aproxima cílios de chamas. Do mesmo modo, a montanha, esquematicamente apresentada no desenho, é ampliada na litografia, redesenhando-se sua superfície escarpada com uma urdidura de linhas variadas, as quais, em certas áreas, são saturadas de negro. No desenho de Chicago aparece acima da assinatura do artista uma linha isolada, semi-apagada, acompanhando o traçado da montanha que desaparece subitamente. É provável que esta linha constitua uma indicação gráfica utilizada pelo artista na ampliação da figura da montanha na litografia. A prancha, por fim, se distingue do desenho pela propagação de traços curtos e cruzados – sobretudo no lado direito e na parte superior – que podem ser interpretados como fumaça.

Redon não apenas trabalha o desenho quando o transfere à litografia, reelabora-o também depois de feita a prova de estado.¹⁸⁷ Com efeito, o artista executa variações na litografia até a edição final desta. Em relação a isso, coteje-se a prancha XXI da terceira série de *Tentações* (1896) com a prova de estado da mesma conservada no Art Institute de Chicago. Redon recorta do livro de Flaubert – de um monólogo de santo Antão – a legenda de sua prancha: “Eu mesmo algumas vezes avistei no céu como que formas de espíritos”.¹⁸⁸ Duas coisas aqui atraem o gravador: primeiro, as visões de Antão; segundo, a relação metafórica dessas visões – o “como que” – implicada no vago “formas de espírito”, que, assinalado na legenda, potencializa o desenho de Redon, que repropõe na litografia um motivo corrente em sua obra: figuras errantes, aparições pairando no crepúsculo. Isso é figurado em ambas as pranchas. Nelas, Redon traça uma linha horizontal, dividindo-as em dois planos: o inferior evoca, pela sucessão de linhas paralelas, as águas de um rio, figura recorrente nos desenhos do artista que pode significar o Nilo mencionado no texto de

¹⁸⁶ O desenho de Chicago tem 15,5 × 16, 5 segundo o catálogo Wildenstein, já a litografia mede 20,4 × 15,8 de acordo com o catálogo Mellerio.

¹⁸⁷ A prova de estado é uma impressão da matriz gráfica efetuada no andamento do trabalho, que é destinada “a servir de documento de apreciação para o artista. Acontece que este retoca diretamente uma prova de estado afim de melhor procurar seu desenho.” Béguin, André. *Dictionnaire technique de l'estampe*. Paris, chez l'auteur, 1998, p. 133.

¹⁸⁸ Flaubert, Gustave. *As tentações de santo Antão*. Tradução de Luis de Lima, São Paulo, Iluminuras 2004, p. 155.

Flaubert, mas também devido à ambigüidade gráfica de Redon – o deserto egípcio, palco das visões de Antão; no plano superior da prancha o artista desenha as visões do Sacrossanto. A prancha final é refeita em vários aspectos: reelaboração do claro-escuro, redimensionamento de seu campo de figuração e acréscimo de figuras. Enquanto na prova de estado é visível o grafismo que esboça figuras, na edição final isso é menos visível, pois o artista rebaixa muitas áreas claras do desenho, esmaece-lhe os contornos, acinzentá-lhe as figuras. Assim, Redon vela o torso – que é representado à esquerda na prova de estado, logo acima da faixa vertical – cujo pescoço se enlaça com o vulto feminino sem cabeça. Este, por sua vez, mostra-se na edição final apenas pela representação de um seio e de um braço, uma vez que a figura é parcialmente recoberta pelo negro saturado do fundo. Sobre esse vulto traçam-se ademais linhas curvas que avançam sobre a faixa inferior da prancha. Redon mantém praticamente idêntica a figura perfilada e de nariz pontiagudo no canto superior direito, mas, acrescenta na edição final uma planta – extremidade direita acima da linha vertical – e duas aparições: a primeira evocando uma cabeça animal, situada próxima à referida planta, a segunda surgindo em área clara na diagonal sobre a linha horizontal que recorta a litografia. O artista, enfim, reduz a altura da prancha XXI em cinco milímetros.¹⁸⁹

Lembre-se, de passagem, que a adequação do formato da obra em relação ao assunto¹⁹⁰ e ao efeito visado tem relevância em Redon, que, em seu diário, afirma que artistas como Rembrandt e Dürer frequentemente excedem “os limites materiais nos quais deveriam enquadrar seus pensamentos”¹⁹¹, uma vez que “suas forças os lançam demasiado longe”.¹⁹² Segue-se disso que executam obras sobre “uma dimensão excessiva da superfície pintada ou desenhada”.¹⁹³ Com efeito, Redon estima que as águas-fortes de grande formato de Rembrandt “estão longe da perfeição que brilha nas pranchas de dimensão comum”¹⁹⁴ realizadas pelo artista. Do mesmo modo, Dürer executa xilogravuras “tão grandes, destinadas mais à decoração de apartamentos que de livros”.¹⁹⁵ Redon critica ainda a

¹⁸⁹ A prancha XXI mede 261 × 182 mm de acordo com o catálogo Mellerio. Já a prova de estado da mesma, conservada do Art Institute de Chicago (1920. 1786), mede 266 × 182 mm. Agradeço a gentileza de Barbara Hinde do Gabinete de estampas do AIC por me fornecer essa informação.

¹⁹⁰ Redon, Odilon. ASM, p. 83.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*.

¹⁹² Idem, *ibidem*.

¹⁹³ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*.

extravagância de Bresdin¹⁹⁶, cuja litografia, quando executada em tamanho pequeno, é excelente, pois nisso o “gênio essencialmente minucioso e profundo”¹⁹⁷ desse artista se evidencia; porém, quando executada em formato grande¹⁹⁸, é de qualidade inferior, pois nela “não há mais relação entre a fineza, a delicadeza do detalhe e a superfície de conjunto que o olho deve abarcar”.¹⁹⁹ Tal questão é tão relevante que já aparece na crítica de Redon do Salão de 1868 na qual considera, por exemplo, que a pintura de Ribot, *L’Huître et les plaideurs*, foi executada em tamanho exagerado, de modo que esta ganharia qualidade se o céu fosse cortado.²⁰⁰ Por razões semelhantes Monet é criticado: “sua obra [a de Monet] evidentemente ficaria melhor se fosse tratada em dimensões menores, em que o tato do verdadeiro artista deve saber encontrar”.²⁰¹ Em contrapartida, Redon elogia o pintor Roybet, pois este “deve talvez muito de seu sucesso aos bons limites nos quais deixa seu talento: ele se concentra”.²⁰²

Ora, Redon reduz muita vez na edição final o formato de suas litografias comparativamente com a prova de estado delas, como mostra o estudo de Gott.²⁰³ Grandville também realiza – como se disse – a redução do desenho²⁰⁴ para encontrar mais facilmente o resultado gráfico que persegue, ao passo que Doré, trabalhando ilustração em formato in-fólio, busca o efeito também no tamanho grande de suas pranchas, no que é censurado pela crítica.²⁰⁵

Redon, além disso, se diferencia dos ilustradores na efetuação das personagens gráfico-literárias: Grandville, por exemplo, trabalha a zoomorfia e a movimentação das figuras. Nas ilustrações para *Fables* de La Fontaine, como na prancha intitulada *Le Loup*

¹⁹⁶ Idem, p. 84.

¹⁹⁷ Idem, ibidem.

¹⁹⁸ A litografia *Le bon samaritain* mede 564 × 442, enquanto a prancha *La comédie dela mort* mede 218 × 151, segundo o catálogo *Rodolphe Bresdin 1822-1885. Robinson graveur*. Textos de Máxime Préaud. Paris, BNF, 2000, pp. 75 e 160.

¹⁹⁹ Idem, ibidem.

²⁰⁰ Redon, Odilon. *Critique d’art*, op. cit. p. 64.

²⁰¹ Idem, p. 58.

²⁰² Idem, p. 64.

²⁰³ Ver, Gott, Ted. op. cit. pp. 33-35 e 131-133.

²⁰⁴ Carta de J.- J. Grandville, in: Kaenel, Philippe, op. cit. p. 604.

²⁰⁵ Tal censura da crítica aparece a propósito dos volumes de ilustrações que Doré efetua para Dante Alighieri: “É verdade que o editor pode bem me responder que não quis fazer um livro, mas um álbum colossal. E ele terá razão, visto que o poema é aqui apenas um pretexto demasiado evidente. O autor é esmagado pelo desenhista. Mais que Dante ilustrado por Doré, é Doré ilustrado por Dante”. Lorédan-Larchey, “Paru pour le jour de l’An”, *Le Bibliophile français*, dezembro de 1869, p. 202. Citado por Kaenel, Philippe, op. cit. p. 421.

et L'Agneau, Grandville busca primeiramente afastar-se “do texto e reter apenas o espírito dele”²⁰⁶, pois sua pesquisa gráfica se propõe “aproximar os rostos dos indivíduos com os dos animais que estão em cena nessa fábula”,²⁰⁷ trabalhando desse modo o desenho até que “os animais recebam em boa parte o movimento dos homens [...]”²⁰⁸ Doré, por sua vez, recebendo uma prova de estado que não lhe agrada comenta com o gravador: “À gravura que você me envia falta um pouco da energia do efeito que desejei. Seu tom é demasiado claro no geral e, principalmente, falta solidez às personagens. Não vejo nas figuras do primeiro plano cuidado e pesquisa, necessários para questões *de estilo* e lhe recomendo para o porvir, visto que nada devemos fazer nesta obra importante que possa assemelhar-se à gravura corrente de jornal. No entanto, devo reconhecer, senhor, nas partes feitas demasiado rapidamente, as qualidades eminentes de harmonia que o distinguem e em suma reprovo-lhe apenas alguma falta de cuidado e minúcia. Indiquei sobre a prova que lhe envio as manchas de luz sobre as personagens que peço observe melhor. Verifique também, se se podem tirar as provas definitivas mais *coloridas*, porque isso reparará o defeito que lhe assinalei no começo”.²⁰⁹ Doré reprova a tonalidade exageradamente clara deixada pelo gravador, propondo-lhe que a prancha seja tirada com mais ‘cor’. O ilustrador pensa na ‘sólidez’ de suas personagens, assim como na ‘energia do efeito’ de sua prancha, a qual, gravada com minúcia e pesquisa, sobretudo em relação às indicações de luz, atinge um resultado gráfico excelente que a distingue da ilustração feita em jornais, graficamente pobre provavelmente devido à velocidade e à quantidade da produção.

Quanto a Redon, não há propriamente a caracterização de personagens em suas suítes gráficas relacionadas com o literário, já que desenha tipos que transmigram entre várias efígies, como se vê em *As tentações de santo Antônio*.²¹⁰ Mesmo porque, esteticamente, Redon não se interessa em constituir fisionomias que definam uma personagem como um caráter, pois, assim procedendo, elimina o mistério da imagem. Com efeito, os tipos desenhados pelo artista operam antes como máscaras que se ajustam a muitas efígies, conferindo-lhes indeterminação. Nos primeiros álbuns, os seres desenhados por Redon

²⁰⁶ Carta de Grandville, in Kaenel, Philippe, op. cit. p.608.

²⁰⁷ Idem, ibidem.

²⁰⁸ Idem, ibidem.

²⁰⁹ Carta de Gustave Doré a O. Smith, em 8 de novembro de 1863, citado por Kaenel, Philippe, op. cit. pp. 408-409.

²¹⁰ Ver adiante, p.

freqüentemente têm rostos impassíveis, demarcados com traço anguloso e bocas cerradas, porém com olhos muito abertos que indiciam ora estupefação, ora contemplação. Com *Yeux Clos* (1890), as efígies começam a apresentar traços andróginos e olhos cerrados. A partir de *Tentações*, Redon desenha às vezes efígies como sendo máscaras brancas nas quais os olhos praticamente desaparecem em cavidades negras²¹¹, no que lembra seu procedimento de elaborar crânios.

Além disso, diferentemente de Doré e Grandville, as figuras de Redon raras vezes gesticulam, ou, mesmo, explicitam dramaticidade, pois o efeito é antes gerado na suspensão: Redon desdramatiza os seres que desenha para que a emoção, sem o recurso ao gesto exaltado, surja justamente da imobilidade que é efeito da emoção interior, anímica. Nesse sentido, Redon censura o histerismo presente na obra de Rodin: “os seres que se agitam e se torcem nela [a obra de Rodin], histéricos, me parecem movidos por uma eletricidade de morte, alma ausente”.²¹²

Sem a movimentação patética de Rodin, os seres desenhados por Redon não exprimem emoção pela movimentação dos corpos – exceto os cavalos²¹³, assim como tais ou quais figuras feitas à maneira de Delacroix – pois, embora impassíveis, fazem-se notar, como nas pranchas de *Dans le rêve*, pelo caráter de irrealidade delas: são o mais das vezes produzidas por um pormenor, ora uma cabeça²¹⁴, ora um olho²¹⁵, ressaltados por seu isolamento, deformação e expansão a que ainda se acrescentam variações²¹⁶. Além disso, elas aparecem suspensas, errantes em atmosferas tênues.

Redon não executa litografia à maneira de Daumier, em quem este é comandado pelo desenho. Embora na pedra daumieriana algumas propriedades sejam exploradas, é essencialmente a potência de reprodução que lhe importa,²¹⁷ ao passo que na ilustração

²¹¹ Ver, por exemplo, as pranchas de *Tentações*: III, VI, VIII da primeira série; I, V, VII e o frontispício da segunda série; XX da terceira série, sendo que esta, bem como a prancha VI da primeira série, figuram a Morte. Ver ainda os frontispícios de 1889: *La Damnation de l'artiste* e *Les Chimères*; e a litografia *L'Ailé* de 1893.

²¹² Redon, Odilon, ASM, p. 107.

²¹³ Ver Sandström, Sven. *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*, op. cit. pp. 30-33.

²¹⁴ Ver as pranchas I, III, IV, VI, X de *Dans le rêve*.

²¹⁵ Ver a prancha VIII de *Dans le rêve*.

²¹⁶ No caso da cabeça isolada, Redon transforma as orelhas em asas – pranchas IV e V de *Dans le rêve* -, bem como acrescenta-lhes capacete – pranchas IX e X do mesmo álbum.

²¹⁷ Daumier – assim como Grandville e Doré – desenhou ilustrações para jornais, principalmente os de Charles Philippon que, aliás, redigia as legendas das pranchas. Uma vez finalizada a litografia de Daumier, esta era transferida para várias pedras, as quais, sendo impressas simultaneamente, permitiam uma tiragem elevada

atribuída a Doré nem execução autógrafa há. Redon investiga propriedades na pedra em que a indagação do claro-escuro²¹⁸, primordial no desenho, tem intensidade gráfica. Com efeito, distinta da imagem transplantada e da gravura instrumentalizada, a litografia de Redon ganha densidade diferente por variar a textura, operando grafismo vibrante, que se dilata em negros aveludados e brancos realçados. Em sua reflexão técnica, a matriz trabalhada, mais que suporte, é arena de combate com instrumentos estranhos aos usos oitocentistas da pedra.²¹⁹ Redon inova a linguagem litográfica, tendo papel relevante nisso seu professor, o gravador Rodolphe Bresdin, com quem desenvolveu muitas pesquisas gráficas.²²⁰ Porém, enquanto Bresdin executa litografia à maneira de gravura na qual sobressai a pena e as pontas. Também utiliza *roulette*²²¹ nos desenhos de nuvens e nas passagens das figuras ao fundo para constituir os meios-tons, como se vê em *La comédie de la mort* (1854) e *Le bon samaritain* (1861)²²²; Redon executa litografia com lápis gorduroso, trabalhando-a amiúde com raspadores que reforçam áreas luminosas em seu desenho, com tinta litográfica na reelaboração de pormenores da imagem.²²³ Menos relevante que em Bresdin, a *roulette* eventualmente aparece em Redon como um recurso gráfico: na prancha XV – terceira série de *Tentações* – figura-se, segundo a legenda,²²⁴ uma deusa que aparece de perfil, em olhar diagonal para baixo e cuja cabeça está envolta

em um espaço de tempo relativamente curto, o que era requerido pela produção dos periódicos. Daumier era prolífico, embora menos que Doré, pois executou cerca de quatro mil litografias; já Redon não chegou a realizar duzentas.

²¹⁸ Nessa indagação do claro-escuro, importa a Redon o conceito de vida moral referido em texto anterior, como o de invenção plástica de que se falará adiante.

²¹⁹ Claude Roger Marx, *La gravure originale au XIXe. Siècle*. Paris, Aimery Somogy, 1962, p. 146. Roger Marx assim comenta o procedimento gráfico de Redon: “Uma vez os contornos gerais decalcados com o auxílio do papel-transporte, Redon trabalha demoradamente sua pedra, como Delacroix que, em *Macbeth consultant les sorcières*, gerou com o raspador todos os valores claros. Para opor negros absolutos (frequentemente reforçados com o uso da aguada) aos brancos cintilantes, ele [Redon] usa a lixa, frequentemente raspa profundamente o calcário que, efetuada a tiragem, é necessário poli-la vários milímetros. Esses métodos irregulares inquietam os profissionais”.

²²⁰ Ver texto de Van Gelder, Dirk. *Rodolphe Bresdin et Odilon Redon. Réflexion sur les rapports d’amitié entre le maître et l’élève*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 17, 1996, pp. 265-304.

²²¹ A *roulette* é instrumento constituído de “uma roda dentada mecânica irregularmente pontilhada de asperezas pontudas, ou estriadas de caneluras mais ou menos finas, simples ou cruzadas. Existem atualmente diferentes tipos de *roulettes*, estreitas ou largas, e uma dezena de números de grãos mais ou menos finos. A roda dentada é montada sobre um cabo de madeira como uma espora”. Béguin, André. *Dictionnaire technique de l’estampe*, op. cit. p. 307.

²²² Sobre a técnica de Bresdin ver texto de Van Gelder, Dirk. “Style et technique dans l’oeuvre gravé de Bresdin”, in: *Rodolphe Bresdin. Monographie en trois parties. Catalogue raisonné de l’oeuvre gravé*. Haia, M. Nijhoff e Paris, Le Chêne, 1976, 2º vol. pp. 146-157.

²²³ Ver, Gott, Ted, op. cit. p. 33-36.

²²⁴ « Eis aqui a Boa Deusa que gerou as montanhas ». Mellerio, André, op. cit. p. 187.

em auréola. Esta é formada por dois semicírculos gerados provavelmente pela raspagem parcial das linhas retas e paralelas que se projetam da cabeça da deusa: o primeiro semicírculo é constituído de uma faixa clara e estreita sobre a nuca da deusa acompanhando-lhe o coque; o segundo semicírculo aparece acima do precedente como um arco seguindo o contorno da cabeça feminina, e delimitado pelas montanhas que definem a paisagem de fundo, no que o artista aproxima o desenho da auréola ao do semidisco solar. Pode supor-se que *roulette* é utilizada na elaboração de seqüências de pontos – entre as referidas linhas retas e paralelas – com os quais se amplia a escala de cinzas do desenho e que, somado ao trabalho de raspagem e acréscimo de linhas, confere vibração à auréola, distinguindo-a tonalmente do preto chapado. Desse modo, a *roulette* aparece em Redon como um recurso em seu campo de investigação gráfica.

Grandville, como Redon, sofre com o impressor de seus desenhos. Considere-se o comentário de Grandville: “O impressor, por sua vez, esticando sobre a madeira seu cilindro brutal ou estúpido fazia avançar os fundos ou os apagava, empastando as delicadezas, enfim, modificando todo o efeito”.²²⁵ Considere-se ainda o comentário de Redon: “Meu Deus, como sofri nas gráficas, como tive interiormente sobressaltos de cólera na constatação da incompreensão confusa que o impressor sempre mostrava de minhas provas. Eu sabia que essas provas eram feitas irregularmente, fora dos métodos habituais seguidos no trabalho em pedra. Mas eu as buscava, eu as busquei”.²²⁶ Enquanto Grandville censura a inabilidade do impressor em restituir na xilogravura as sutilezas de seu desenho, Redon condena a incompreensão do impressor em face de sua litografia feita ‘fora dos métodos habituais’ que são, por sua vez, seus procedimentos de trabalho. Estes geram dificuldades na tiragem, como observam estudiosos, quando Redon abre brancos no desenho litográfico, escalavrando a superfície de forma a alterar a planografia da pedra, ou prejudicando-lhe a impressão: pode então ocorrer a exigência de o impressor transportar o desenho para outra pedra para imprimi-lo.

Segundo Redon, a participação do impressor contribui para o trabalho na medida em que é “intuitiva”²²⁷ fazendo ressaltar na edição o sentido de imagem perseguido pelo

²²⁵ Carta de Grandville, in Kaenel, Philippe, op. cit. p. 605.

²²⁶ Redon, Odilon. ASM, p. 129.

²²⁷ Idem, p. 129.

artista, porém é nefasta quando o referido impressor “nada pressente nem vislumbra”²²⁸ do desenho que imprime. Além disso, Redon irrita os impressores por realizar edições com poucas pranchas, como afirma em carta a Deman: “os impressores são ferozes com os artistas que multiplicam em pequeno número”.²²⁹

Redon protesta contra os impressores Blanchard e Clot que executam a reimpressão da última série de *Tentações*, julgada pelo desenhista de qualidade inferior à primeira tiragem: “a segunda impressão de *Tentações* é má”.²³⁰ Compreende-se o caso: Blanchard e Clot, em 1896, imprimem o terceiro álbum de *Tentações* com cinquenta exemplares fora do livro de Flaubert, tendo o marchand Vollard como editor, que pretende executar uma segunda impressão dessas pranchas a figurarem numa edição especial com o texto de *Tentações*. Com efeito, as matrizes litográficas não são apagadas, como comumente ocorre ao ser finalizada a tiragem, mas não são imediatamente reimpressas por problemas editoriais. Para se executar a reimpressão, elas são submetidas a processo químico pelo qual o impressor tenta recuperar as propriedades do desenho. Tal trabalho é avaliado como insatisfatório por Redon que, em 1909, comenta: “as pedras, tendo permanecido em más condições de conservação com Blanchard, foram mal recuperadas por Clot”.²³¹ Por conseguinte, a reedição de *Tentações*, com cerca de 220 exemplares, é considerada por Redon “mal impressa, desigualmente, algumas pranchas por Blanchard, as últimas, piores, por Clot, mau impressor para os negros. [...] Toda esta obra espera sua edição sob a direção de teu editor Vollard. Não está assinada! [...]. As mais belas provas estão na publicação que fiz em 1896, com 50 provas, e que foram impressas sob a minha supervisão”.²³²

A diferença no resultado gráfico se vê em algumas pranchas da edição Vollard: a intensidade dos negros que ressaltam na prancha XVI de 1896 se tornam chapados na segunda tiragem dessa litografia²³³, assim como, nesta, as formas que ressaltam pela raspagem do negro, como a figura da deusa Ísis e o ser de tamanho pequeno com chapéu à direita da prancha, perdem nitidez. Também a prancha XII aparece diferentemente na

²²⁸ Idem, *ibidem*.

²²⁹ Carta de Odilon Redon a Edmond Deman, de 1887, in Gamboni, Dario, op. cit. p. 271.

²³⁰ Odilon, Redon. *Livre de Raison*, Caderno terceiro, MS 42820 (1870-1910). Biblioteca Sainte-Geneviève, Paris.

²³¹ Odilon, Redon. *Livre de Raison*, MS 42820.68 (1870-1910), Paris, Biblioteca Sainte-Geneviève, dezembro de 1909, p. 68.

²³² Idem, *ibidem*.

²³³ Esta prancha, bem como as referidas na seqüência, não foram reproduzidas, pois tomei como referência o álbum Vollard que se encontra na seção de livros raros da Biblioteca Nacional de Paris.

edição Vollard: é impressa com um cinza fosco que homogeneíza a figura do Buda com o fundo. Vê-se que os raios solares, que se projetam acima da cabeça do Buda, atenuam-se como vapor. Assim essa litografia não tem o realce apresentado na de 1896. Quanto à litografia XXIII, sua parte central apresenta seres brancos pequeníssimos, que aparecem obscurecidos na edição Vollard, assim como a figura de um cavalo marinho – canto superior direito – que perde brilho.

Redon não assina as provas da segunda impressão. Estas também não apresentam as legendas do livro de Flaubert escritas embaixo das litografias da suíte de 1896. É apenas em 1938²³⁴ que Vollard publica o texto de Flaubert com vinte e duas litografias que fazem parte da terceira série de *Tentações*²³⁵, à que se acrescentam quinze xilografuras executadas a partir de desenhos do artista.

O procedimento de variação do desenho na litografia, importantíssimo em Redon,²³⁶ se impõe de uma outra maneira: o artista recorre a um procedimento gráfico de multiplicação de imagem, como a litografia, mas para singularizar seu desenho. Num primeiro momento, as pranchas que realiza decerto se assemelham aos seus desenhos a carvão. É o caso de sua primeira suíte litográfica, *Dans le Rêve* (1879), que é constituída pela “recolha de algumas peças antigas variadas”²³⁷ na qual Redon toma “gosto do procedimento novo que experimentava [...]”.²³⁸ Já no decênio de 1880, a obra litográfica redoniana circula num território amplo demarcado por dois extremos: o da recusa da cópia de imagem e o da elaboração da estampa rara.²³⁹ Com isso, o artista lança mão de

²³⁴ Ou seja, vinte e dois anos depois da morte de Odilon Redon.

²³⁵ O álbum tem originalmente vinte e quatro pranchas. Com efeito, ficam de fora da edição Vollard o frontispício – por escolha do editor, porque o considera “desenho horizontal, de espírito diferente da suíte propriamente dita” – e a prancha VII, cuja tiragem se perdeu durante uma mudança de residência de Vollard, sendo encontrada apenas nos anos 1940. Ver, Vollard, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris, Albin Michel, 1938, pp. 260-261. Além disso, as litografias publicadas em 1938 não seguem a ordem do álbum de Redon, observando-se mesmo que a prancha XIII aparece no volume de cabeça para baixo.

²³⁶ Por ocasião de uma exposição coletiva em Bruxelas, Redon escreve ao seu organizador Octave Maus, afirmando que participará dela. Além disso, indica alguns colecionadores de suas obras os quais poderão emprestá-las. Por fim, o gravador recomenda a Maus: “Na escolha que você fará [das obras] [...] pense sobretudo na variedade”. Carta de Odilon Redon a Octave Maus, de dezembro de 1889, in Gamboni, Dario, op. cit. p. 286. Ainda sobre a questão da variedade, ver adiante p.

²³⁷ Idem, ibidem.

²³⁸ Idem, ibidem.

²³⁹ Em carta de 1891 a Jules Destrée, Redon agradece a monografia que ele acaba de publicar intitulada “*L’Oeuvre lithographique de Odilon Redon: Catalogue descriptif*”. Afirma também que em breve aparecerá novo álbum de litografias, *Les songes*, em que executada a tiragem, “tratarei de lhe reservar [a Destrée] um exemplar com algum detalhe que o torna único.” Carta de Redon a Jules Destrée, de 1 de maio de 1891, in: Gamboni, op. cit. p. 295.

procedimentos, como a diversificação de tipos e cores de papéis na edição de suas pranchas. Em relação aos papéis, predomina na litografia de Redon o *Chine appliqué*. Este consiste num modo de impressão em que uma folha muito fina, o China, é recortada nas dimensões da superfície de impressão e montada sobre um papel de fundo com espessura e tamanho maior, que lhe dá solidez na recepção do desenho fixado na pedra calcária e transposto pela prensa.²⁴⁰ Desse modo, ambos os papéis aparecem juntos na tiragem do desenho. O papel China, explica o contemporâneo de Redon, Henri Bouchot, é muito requisitado pelos litógrafos pois “sua fineza e sua aderência permite aos menores valores de um desenho se fixar francamente, quando os papéis mais espessos deixam por vezes escapar as meias-tintas”.²⁴¹ É por isso que o *Chine appliqué* predomina na litografia de Redon. Todavia, outros tipos de papel aparecem nas pranchas do artista, como o Holanda e também o Japão, o qual é utilizado principalmente em edições de luxo.²⁴² Redon litografa, em 1890, o frontispício do livro de Mellério, *Le mouvement idéaliste em peinture* (1896), com tiragem de 350 exemplares, sendo que algumas pranchas aparecem em papel Holanda.²⁴³ Porém, a maior parte das litografias inseridas no volume foram impressas em “papel tingido de amarelo”.²⁴⁴ Utilizou-se também papel Japão para os livros tirados com Holanda.²⁴⁵ Foram executadas ademais “algumas provas de estado igualmente em papel tingido e em Japão. Enfim, uma tiragem à parte, realizada sobre papel *Chine appliqué*”.²⁴⁶ Quanto à coloração do papel, presume-se que Redon prepare o tingimento das folhas nas quais imprime suas litografias, uma vez que colore as folhas em que desenha com carvão.²⁴⁷ Como quer que seja, há diferença quantitativa, pois enquanto o papel tingido é

²⁴⁰ Sobre o *Chinné appliqué* ver, Gott, Ted, op. cit. pp. 27-29. Consultar também, Béguin, André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, op. cit. p. 87.

²⁴¹ Bouchot, Henri. *La lithographie*. Paris, Alcide Picard & Kaan, 1895, p. 286.

²⁴² Cf. Gott, Ted, op. cit. p. 29.

²⁴³ Mellerio, André. *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*. Paris, Floury, 1923. Mellerio anexa a esta obra, insere o «Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié d'Odilon Redon», pp. 179-194, o qual é aqui utilizado, p. 187. Este catálogo aparece originalmente na obra de Mellerio, de 1913, intitulada *Odilon Redon*. Paris, Société pour l'étude de la gravure française.

²⁴⁴ Idem, p.187.

²⁴⁵ Idem, ibidem.

²⁴⁶ Idem, ibidem.

²⁴⁷ Mellério comenta brevemente o tingimento do papel no qual Redon desenha: “Por um fixativo, mistura que lhe é particular, ele [Redon] dá a seus desenhos um fundo geral de dourado saturado, equivalente à patina de conjunto que confere envelhecimento às pinturas de Rembrandt”. Mellerio, André. *Odilon Redon*, 1913, op. cit. p. 19.

frequente nos desenhos a carvão de Redon, sua utilização na litografia é menos corrente.²⁴⁸ Mellerio fala de uma litografia raríssima de Redon, *Tête de femme avec fleurs au corsage* (1900), da qual foram executadas apenas quatro cópias: “A. duas foram tiradas sobre papel branco; B. as outras duas sobre papel cinzento”.²⁴⁹ Ocasionalmente, o litógrafo varia as provas de uma tiragem com impressões feitas com cores. Em novembro de 1895, a esposa de Redon comenta com Deman que a terceira série de *Tentações* com cinquenta exemplares terá “24 pranchas, [sendo que] uma em cor. Preço líquido de 100 francos para os subscritores e adquirido conosco. Terminada a subscrição em 30 de janeiro de 1896, ele [o álbum] será colocado em circulação custando 140 francos, ou mais [caro], conforme o número de exemplares restantes, e sem a prancha colorida que será tirada, em 30 de janeiro, com o número restrito aos subscritores inscritos”.²⁵⁰ A referida prancha com cor é o frontispício do álbum²⁵¹ cuja edição é dirigida não só para amadores da obra gráfica de Redon, como também para colecionadores de gravura.²⁵² Com efeito, as pranchas da terceira suíte de *Tentações* são tiradas em *Chine appliqué*, enquanto o frontispício do álbum é impresso em papel Japão.²⁵³

Redon, enfim, numa litografia de 1892, *Tête d’enfant avec fleurs*, leva ao extremo o trabalho de singularizar a imagem, pois além de imprimi-la com tipos e cores de papéis variados, algumas provas são manualmente retocadas pelo artista, cujo resultado é a técnica mista. A tiragem desta prancha, cinquenta exemplares, é classificada por Mellerio: “A. provas monocromáticas. B. Provas em negro, retocadas com tinta à mão. C. Prova

²⁴⁸ Gott identifica papéis China tingidos usados pelo artista, por exemplo, na litografia *Brünnhilde* (1896), a qual foi impressa em papéis creme e cinza-claro. Ver Gott, Ted, op. cit. p. 29.

²⁴⁹ Mellerio, André. *Catalogue raisonné de l’oeuvre graphique de Redon*, op. cit. p. 189.

²⁵⁰ Carta de Camille Redon a Edmond Deman, em 28 de novembro de 1895, in: Gamboni, Dario, op. cit. p. 280.

²⁵¹ O Gabinete de estampas da Biblioteca Nacional da França conserva uma impressão em tonalidade alaranjada deste frontispício, o qual, segundo Gott, foi impresso também em verde-escuro, púrpura, ocre, marrom, etc. Cf. Gott, Ted, op. cit. p. 46.

²⁵² No caso do escritor belga Jules Destrée – que encomenda a Redon, em 1889, um desenho-frontispício para seu livro *Les Chimères* – a litografia rara tem também interesse. Com efeito, antes de ver finalizada a prancha, o escritor sugere ao litógrafo que faça provas suplementares que tenham alguma marca distintiva justificando o preço mais elevado para os dez primeiros exemplares: “Quero que apareça [o livro] no próximo mês. Eu o tirarei com 100 [exemplares]. Mas quero justificar de uma maneira qualquer o preço *dobrado* dos dez primeiros exemplares. Eu acrescentaria provas suplementares, sejam elas assinadas a mão, sejam barradas, sejam diferenciadas por um signo qualquer [...] Quero portanto 100 provas comuns e 10 provas que de algum modo tornem-nas extraordinárias e que seriam reservadas aos dez primeiros subscritores”. Carta de Jules Destrée a Odilon Redon, de 1889, in: *Lettres de [...] à Odilon Redon*, op. cit. pp. 179-180.

²⁵³ Mellerio, André. op. cit. p. 186.

única sobre papel verde. Além disso, foram tiradas algumas provas de estado, realçadas ou não, sobre *Chine appliqué* e sobre *Chine volant*".²⁵⁴

O trabalho com cor na litografia, ora no tingimento do papel, ora na tinta de impressão, ora ainda na técnica mista, ganha força em Redon principalmente no último decênio do XIX, sinalizando a relevância da cor em sua obra novecentista, na qual a litografia é técnica secundária.²⁵⁵ De qualquer modo, o negro se impõe como "a cor mais essencial"²⁵⁶ no âmbito da estampa, como Redon declara em 1913. Ressalta-se que os procedimentos gráficos do artista referentes à produção de variações de seu desenho na litografia tem relação com os amadores de estampa. Tais procedimentos, porém, não se atêm à bibliofilia, pois explicitam o experimentalismo, que distingue Redon na arte litográfica oitocentista.

Ainda em relação aos procedimentos, Redon se diferencia dos litógrafos profissionais, uma vez que os considera copistas: "Quanto a saber no que os litógrafos profissionais me censuram, não sei. Estariam eles enganados manifestando-se contra mim, que nunca fiz nem desejei fazer o trabalho deles. Eles têm um ponto de vista, eu tenho outro. Você fala principalmente dos litógrafos oficiais. Conheço apenas, quanto ao pensamento destes, sua atenção, outrora, em afastar-me das exposições que organizavam. Depois de refletir em minha maturidade, creio poder dizer que eles tiraram do Salão minhas melhores litografias. Aliás, são copistas. Logo, eu não poderia tratar minhas obras como eles tratam [corrige: tratariam] as suas. Compreende-se facilmente o que deve nos diferenciar".²⁵⁷

Os litógrafos de profissão, que se dedicam à estampa de reprodução, são predominantes na *Société des artistes lithographes français* (1884) da qual Redon participa de modo marginal. Isso se reflete na *Exposição geral de litografia*, de 1891, na Escola de Belas Artes onde Redon mostra uma prancha²⁵⁸, *Yeux clos* (1890), a mesma e única que, em 1895, figura na *Exposição do centenário da litografia*. Além disso, por ocasião do

²⁵⁴ Mellerio, André. op. cit. p. 188. Ted Gott também faz comentários sobre essa litografia de Redon.

²⁵⁵ Depois de 1899, ano em que publica o último álbum intitulado *Apocalypse de Saint-Jean*, a obra litográfica de Redon escasseia, fixando-se nos retratos de perfil, entre os quais figuram os de pintores, como Edouard Vuillard (1900); Pierre Bonnard (1902); Paul Sérusier (1903); Maurice Denis (1903).

²⁵⁶ Redon, Odilon. ASM, p. 124.

²⁵⁷ Carta de Redon a André Mellérió, de 16 de agosto 1898, in: Gamboni, op. cit. p. 310.

²⁵⁸ À título de comparação, na mesma exposição Fantin-Latour mostra 22 litografias. Ver, Gamboni, Dario, op. cit. p. 190.

jantar da referida sociedade dos artistas litógrafos, de 1 de abril de 1887, Redon apresenta uma litografia na qual se pode ver uma larva tendo o título irônico de “cardápio para o jantar dos litógrafos franceses do primeiro de abril”.²⁵⁹

Em 1887, o jornal *La Lithographie* é fundado em Paris com o intuito de defender os interesses dos litógrafos profissionais. Esse jornal, motivado por um processo judicial em Londres²⁶⁰, condena a utilização do papel transporte em litografia, publicando matéria intitulada “report n’est pas lithographie”²⁶¹ em que afirma que o “transporte” é procedimento de simplificação gráfica que se baseia num papel especial, o qual altera o desenho, esmagando-o quando de sua transferência à pedra. Esta, por sua vez, trabalhada diretamente, confere “frescor nos tons, vigor nas colorações, envolve na tonalidade todas as qualidades que se perdem, ou pelo menos, são atenuadas na manipulação do papel transporte, que é esmagamento”.²⁶² A crítica do jornal recai sobre o decalque mecânico do desenho, considerando necessário retrabalhar a imagem na pedra. Todavia, o jornal vê uma incompatibilidade entre os dois procedimentos, uma vez que “o grão do papel não pode materialmente encontrar-se exatamente com o grão da pedra”.²⁶³ Ademais, enquanto a litografia executada na pedra é “obra da mão”,²⁶⁴ o papel transporte consiste num “procedimento cego”²⁶⁵ que realiza apenas uma “obra híbrida”.²⁶⁶

Ora, Redon se diferencia dos litógrafos profissionais sob vários aspectos: primeiro, recusa a cópia do desenho; segundo, inclui o papel-transporte em seu trabalho litográfico; terceiro, mobiliza a técnica em vista do resultado, do efeito perseguido na imagem, ao passo que os litógrafos de profissão, investigando o “grão da pedra”, fazem da técnica um fim em si mesmo. Assim, em 1894, Redon comenta: “Mas creio não ter a grande estima

²⁵⁹ Mellerio, André. *Catalogue Raisonné*, op. cit. p. 182. O título original desta prancha é: “Menu pour le diner des lithographes français du 1er. Avril 1887”

²⁶⁰ Trata-se de processo que envolve Joseph Pannel, defensor do papel de transferência, que é apoiado por James Whistler, contra Frank Harris e Walter Sickert os quais afirmam que apenas o trabalho do lápis e da tinta gorduroso sobre a pedra podem ser considerados litografia.

²⁶¹ Maurou, Paul. “report n’est pas lithographie”, *La Lithographie, organe mensuel des artistes lithographes*, n° 2, julho de 1897, pp. 3-4. A questão reaparece em matéria de capa deste jornal no número seguinte (agosto de 1897) assinalada por Walter Sickert, artista inglês envolvido no processo cujo julgamento não lhe será favorável.

²⁶² Idem, p. 4.

²⁶³ Idem, ibidem.

²⁶⁴ Idem, ibidem.

²⁶⁵ Idem, ibidem.

²⁶⁶ Idem, ibidem.

dos litógrafos de profissão. Talvez tenham eles razão. Nunca tive a preocupação de tirar da pedra o que ela tem em si, mas de transmitir a mim mesmo”.²⁶⁷ Já em 1898 Redon diz: “Sei que eles [os litógrafos de profissão] falam do grão com algum mistério [...]. Todos os litógrafos conhecem e tratam com muita consideração este elemento essencial de uma boa pedra. Mas o resultado que ele [o grão] dá não é a finalidade”.²⁶⁸ Diferentemente da prática estéril da técnica pela técnica, Redon encara os recursos da litografia – o papel transporte, o grão da pedra, etc. – como os meios de expressão da idéia e da vida moral.

Entende-se, enfim, a interpretação de Redon como sendo um procedimento gráfico com o qual ele elabora variações da imagem na litografia: Redon traça, em 1886, um conjunto de desenhos para o livro *Le juré* do escritor belga Edmond Picard. Ao gravador, contudo, apresenta-se uma dificuldade relativa a “[...] fornecer pranchas litográficas que reproduzam com exatidão os desenhos que você deseja”.²⁶⁹ Redon propõe três alternativas para resolver essa dificuldade: a primeira se resume em “fornecer seis desenhos originais que fossem propriedade de Picard e que este faria reproduzir [os desenhos] por outro artista segundo o procedimento que desejasse”.²⁷⁰ Já a segunda alternativa seria “fornecer seis pedras que fossem de sua propriedade [Picard], exceto a tiragem de 25 provas para mim [Redon], em forma de álbum”.²⁷¹ Quanto à última alternativa, a qual será escolhida para a edição do álbum, consiste ela em “fornecer os desenhos que Picard deseja, mas não prometo a reprodução litográfica deles senão como variantes”.²⁷² Assim procedendo, esclarece Redon, “eu poderia [...] executar a obra com uma liberdade e uma facilidade propícias aos bons trabalhos”.²⁷³

Por conseguinte, a interpretação em Redon é autográfica: litografia original constituída na variação ou reinvenção do desenho, ao passo que a ilustração se situa na chave da alografia, como transcrição da imagem. Por isso, Redon está fora do campo da ilustração, uma vez que “produzir é-me coisa fácil, mas a cópia me faz muito mal ou, melhor dizendo, não me copio de forma alguma”.²⁷⁴ A ilustração, perseguindo a cópia, é,

²⁶⁷ Redon, Odilon, *Critique d'art*, op. cit. p. 37.

²⁶⁸ Carta de Redon a André Mellerio, de 16 de agosto de 1898, in: *Lettres d'Odilon Redon*, op. cit. p. 34.

²⁶⁹ Carta de Redon a Octave Maus, de 25 de outubro de 1886, in: Gamboni, Dario, op. cit. p. 284.

²⁷⁰ Idem, ibidem.

²⁷¹ Idem, ibidem.

²⁷² Idem, ibidem.

²⁷³ Idem, ibidem.

²⁷⁴ Idem, ibidem.

para o intérprete, exercício estéril, a ele extrínseco. Constitui-se com um trejeito, converte-se em macaqueação gráfica e, como tal, dissipa o gesto, primordial para a alma em Redon.

Capítulo terceiro.

Arte sugestiva.

Em terceiro lugar, a recusa da ilustração se situa no plano da estética: o ilustrador em Redon afunda no invisível, no qual seu desenho é arrojado: “Meu desenho tem por objeto a representação do invisível, com a lógica e a verdade do visível”.²⁷⁵ Enuncia-se aqui uma impossibilidade. Pois, como não malograr quando se é tentado a figurar o não-figurável, a representar o invisível? Sabe-se, contudo, que o desenho ascende ao invisível pelo visível. E a “lógica e a verdade” do visível corresponde à analogia com que se pode revestir ou contornar o indizível. Apartado dos ilustradores, Redon opera grafismo simbólico no qual a imagem atua como casca ocultadora, e a tinta litográfica, como véu que cobre a pedra, em termos simbolistas. O desenho move-se por alegorias com as quais o invisível é revestido de visibilidade gráfica. O gesto na estampa é, principalmente, uma experiência singular de criação que reflete o esforço de transmissão do desenho. O invisível, por conseguinte, é a alma de onde seus avatares se projetam, metafóricos, portanto, matéria gráfica confluyente no papel por manchas e arabescos. Assim, a litografia se sacraliza como modalidade essencial de tangenciar o mistério ao qual o espírito não tem acesso sem a mediação da imagem.

Aliás, a proposição de uma arte que é a representação do invisível pelo visível – que tem fortuna crítica na estética novecentista, principalmente nos Surrealistas – não é invenção de Redon, uma vez que ela circula na reflexão artística do século XIX: Redon a conhece, por exemplo, do excelente estudo de Fromentin sobre a pintura flamenga intitulada *Les maîtres d'autrefois*: “A arte de pintar não é senão a arte de exprimir o invisível pelo visível”.²⁷⁶ Do mesmo modo Baudelaire elogia Delacroix, pois o que arte deste exprime “é o invisível, é o impalpável, é o sonho, são os nervos, é a *alma*; e ele [Delacroix] fez isso, [...] sem outros meios senão o contorno e a cor”.²⁷⁷ Essa idéia aparece ainda no artigo *Ontocolorisme*, de 1882, de Lucien Renout: “O invisível, objeto primeiro

²⁷⁵ Carta não datada de Redon, in: Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 270.

²⁷⁶ Fromentin, Eugène. *Les maîtres d'autrefois*. Viena, Manz, p. 5.

²⁷⁷ Baudelaire, Charles. *L'oeuvre et la vie de Delacroix*, in *Baudelaire, Critique d'art*, *op. cit.* p. 404.

da arte de pintar, é apenas representado em toda sua plenitude e em todo seu esplendor com o concurso do veículo natural que o conduz à alma: a cor e seus mil modos”.²⁷⁸

Mencionou-se que o carvão é a técnica predominante em Redon no decênio de 1870, bem como a litografia surge como um expediente de multiplicação de seus desenhos. Acrescenta-se ainda que o carvão, chamado por Redon “pó volátil, impalpável, fugitivo sob a mão”²⁷⁹, se impõe em sua obra precisamente porque “facilitava muito minhas pesquisas de claro-escuro e do invisível”.²⁸⁰

Com efeito, a flexibilidade necessária ao ilustrador com a qual seu desenho se adapta ao texto, não ressoa no Redon-intérprete. Ainda que todo desenho seja uma interpretação, a de Redon antagoniza a do ilustrador, pois enquanto este descreve, nomeia, alumia obra literária, Redon é graficamente evocativo, e opera uma imagem com força de sugestão. Como Mallarmé, prescrevendo: *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer no poema, que é feito da alegria de se adivinhá-lo pouco a pouco; *sugerir*, eis o sonho”.²⁸¹

O conceito de arte sugestiva correntemente aparece nos escritos de maturidade de Redon. Assim, em 1894, o desenhista escreve: “a arte sugestiva [...] é uma radiação [rayonnement] sensitiva impressa pelo espírito às substâncias, e que participa delas, pois emana também das incitações dessas substâncias”.²⁸² Em 1909, é definida nesses termos: “a arte sugestiva é como uma irradiação [irradiation] das coisas para o sonho, em que se encaminha também o pensamento”.²⁸³ Redon desloca o sentido de projeção operada pela arte sugestiva da primeira definição para a segunda, pois enquanto esta metaforicamente se propaga das coisas para o âmago do artista, aquela estabelece que o espírito se lança nas coisas, que são chamadas de substâncias, delas participando na medida em que se lançam para o artista. Ambas as definições de arte sugestiva, embora não difiram no traçado geral pois operam na correspondência da natureza interior do artista com a exterior, indicam linhas de força que atravessam a reflexão estética de Redon, aglutinadas em lugares diferentes.

²⁷⁸ Renou, Lucien. “*Ontocolorisme*”, *La vie artistique*, outubro de 1882, citado por Lehmann, Arthur George, « Un aspect de la critique symboliste : signification et ambiguïté dans les Beaux-Arts », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, junho de 1960, p. 166.

²⁷⁹ Redon, Odilon. *Critique d'art*, op. cit. p. 36.

²⁸⁰ Idem, *ibidem*.

²⁸¹ Stéphane Mallarmé. “Réponses à des enquêtes”, in: *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris, Gallimard, 1976, p. 392.

²⁸² Redon, Odilon, *Critique d'art*, op. cit. p. 38.

²⁸³ Redon, Odilon, ASM, p. 26.

Nesse sentido, a definição de 1894 dá relevo a substância, conceito relevante de Redon, que muito aparece nos dois últimos decênios do XIX. Com a substância, Redon define sua expressão artística: “Pintar é usar de um sentido especial, de um sentido inato para constituir uma bela substância. É assim que a natureza cria o diamante, o ouro, a safira, a ágata, o metal precioso, a seda, a carne: é um dom de sensualidade deliciosa que pode, com um pouco da matéria líquida mais simples, reconstituir ou amplificar a vida, imprimindo uma superfície da qual emergirá uma presença humana, irradiação suprema do espírito”.²⁸⁴ O exercício de pintar é inato pois é a efetuação do espírito sobre a matéria plástica, que, de inerte, ganha vida, substância, rivalizando assim com os objetos constituídos pela natureza.

Por conseguinte, o conceito de substância em Redon conota a matéria gráfica ou plástica animada pelo espírito, que, por sua vez, é receptivo às ressonâncias que a matéria trabalhada lhe transmite no processo de elaboração da obra, por isso se aproxima do de vida moral antes referido no qual se pensa a força anímica lançada na obra. Com o conceito de substância, porém, a matéria plástica ou gráfica se harmoniza com o artista, exercendo papel ativo na execução de uma obra. Assim, entende-se o comentário de Redon, de 1898, no qual afirma que a “arte sugestiva toma [tient] muito das incitações da própria matéria sobre o artista. Um artista verdadeiramente sensível não encontra a mesma ficção em matérias diferentes, visto que é diferentemente impressionado por elas”.²⁸⁵

O conceito de substância opera como critério de avaliação estética: Redon censura seu ex-professor Gérôme, pois este “preconizava encerrar num contorno uma forma que eu [Redon] via palpante. Sob pretexto de simplificação – e porquê? – me fazia cerrar os olhos à luz e negligenciar a visão das substâncias. Nunca pude me restringir a isso. Sinto apenas as sombras, os relevos aparentes. Todo contorno sendo, sem nenhuma dúvida, uma abstração”.²⁸⁶ Em comentário de 1906 a pintura de Carrière é criticada porque “não tem o sabor das substâncias”²⁸⁷ permanecendo ela “nas veladas regiões da elaboração primeira, propícia à visões, e para nunca aparecer nem florir no radioso brilho do prisma solar”.²⁸⁸

²⁸⁴ Redon, Odilon, ASM, p. 108.

²⁸⁵ Carta de Odilon Redon a André Mellerio, de 16 de agosto de 1898, in *Lettres de Odilon Redon*, op. cit, p. 33.

²⁸⁶ Idem, p. 22.

²⁸⁷ Idem, p. 108.

²⁸⁸ Idem, ibidem.

Embora Redon considere que a pintura de Carrière tenha “ênfases expressivas, íntimas, patéticas [...]”²⁸⁹, ela não tem o “sabor das substâncias” pois lhe falta a “sensualidade deleitável da paleta”²⁹⁰, já que está se reduz aos ocres e aos castanhos que ganham a tela segundo uma execução primária, sem uma elaboração que lhes confere consistência plástica. Redon estima ademais que o equívoco de Carrière foi “crer que poderia substituir o negro do carvão pelo da matéria oleosa”.²⁹¹ Quanto ao comentário sobre Gérôme, Redon pensa a substância como uma forma avivada pela luz, segundo uma elaboração de claro-escuro, que está ausente em Gérôme cujo ensinamento prescreve o fechamento da forma, enrijecendo-a no contorno. Em contrapartida, Bresdin é elogiado, entre outras coisas, porque “tinha em seus gostos e em sua vida alguma coisa dos mestres da bela substância”.²⁹² A menção aos “mestres da bela substância” é alusiva a Rembrandt cuja obra – como se disse – é referenciada para a de Bresdin bem como para a de Redon.²⁹³

Quanto à noção de arte sugestiva, de 1909, ela indica o grau elevadíssimo que a natureza ocupa na estética do último Redon, como afirma no mesmo texto de 1909: “É a natureza que nos prescreve obedecer aos dons que nos conferiu. Os meus me conduziram ao sonho. Sofri os tormentos da imaginação e as surpresas que ela me dava sob o lápis”.²⁹⁴ O artista em harmonia com a natureza dela extrai seus meios de expressão. O pensamento artístico de Redon já em 1887 se aproxima da natureza quando apresenta os três elementos que constituem sua arte: tradição, natureza e *invenção pessoal*²⁹⁵ que a um tempo são mobilizados pelo artista a fim de “conferir a obra contemporânea um organismo novo [...]”.²⁹⁶ Do mesmo modo que Redon pensa sua obra como um organismo, pensa sua elaboração como uma *gestação*.²⁹⁷ Na reflexão novecentista de Redon, porém, a natureza sobressai, potência primeira do artista: a propósito de um tronco de árvore, o litógrafo diz que este “lança seus ramos segundo as leis de expansão e segundo sua seiva que um artista

²⁸⁹ Idem, *ibidem*.

²⁹⁰ Idem, *ibidem*.

²⁹¹ Idem, *ibidem*.

²⁹² Idem, p. 131.

²⁹³ Redon, em texto de 1913, comenta a respeito de Bresdin: “Próximo de Bresdin, não se esquecia o culto de natureza nem o dos mestres, particularmente Rembrandt que ele adorava”. ASM, p. 136.

²⁹⁴ Idem, p. 26.

²⁹⁵ Idem, pp.183-184.

²⁹⁶ Idem, p. 184.

²⁹⁷ Idem, p. 105. Em carta a Mellerio, de 21 de julho de 1989, Redon novamente se refere ao seu trabalho de elaboração como sendo uma *gestação*. Ver *Lettres de Redon*, op. cit. p. 32.

verdadeiro deve sentir e representar”.²⁹⁸ Esclarece-se aqui que “sentir” significa captar o “caráter de força”²⁹⁹ que a árvore lança, enquanto “representar” é a operação de transmitir no desenho essa força recebida do objeto. Em linhas gerais, é o conceito de arte sugestiva sendo enunciado de outra maneira. Redon afirma além disso que o “regime mais fecundo, o mais necessário a minha [sua] expansão”³⁰⁰ consiste em “copiar diretamente o real, reproduzindo atentamente objetos da natureza exterior no que ela tem de menor, de mais particular e acidental”.³⁰¹ Atente-se para o procedimento de desenhar o pormenor da natureza, pois, repetida vezes aparece nos escritos de Redon: na crítica de arte de 1868³⁰²; em passagem do seu diário também de 1868³⁰³; nos escritos de sua maturidade³⁰⁴. Com efeito, o trabalho de Redon se inicia desenhando o pormenor da natureza. Sua investigação porém não se limita a isso, pois justamente censura o Realismo e o Impressionismo pictóricos pelo fato de restringirem à arte a uma transcrição da natureza. Copiá-la, com efeito, tem outro sentido em Redon: ativar-lhe a fantasia, provocar-lhe uma “ebulição mental”, levando-o à representação do invisível, como diz, em 1909: “Depois de um esforço para copiar minuciosamente uma pedra, um bocado de erva, uma mão, um perfil, [...] sinto uma ebulição mental chegar. Tenho então necessidade de criar, de me deixar ir à representação do imaginário”.³⁰⁵ Ressalta-se que em Redon a elaboração de uma obra propriamente dita é de ordem imaginária, bem como a cópia do detalhe da natureza é o estudo que muita vez lhe serve para “reconstituir conjuntos, e mesmo a imaginá-los”.³⁰⁶

Com efeito, a natureza se afirma em Redon como uma caixa de ressonância, um campo de força que magnetiza a fantasia deste, quando a copia. Por isso Redon se refere ao seu trabalho como transmissão, visto que sua arte sugestiva é efetuação de intensidades captadas da natureza com as irradiações do espírito.

Ressalte-se que a sugestão é a pedra de toque do Simbolismo literário francês da última metade do XIX. Charles Morice a define, em 1889, nesses termos: “A sugestão é a linguagem das correspondências e das afinidades da alma com a natureza. Em lugar de

²⁹⁸ Redon, Odilon, ASM, p. 27.

²⁹⁹ Idem, ibidem.

³⁰⁰ Idem, p. 28.

³⁰¹ Idem, ibidem.

³⁰² Ver Redon, Odilon, *Critique d'art*, op. cit. pp. 44-48.

³⁰³ Ver, Redon. Odilon, ASM, p. 36.

³⁰⁴ Idem, pp. 23 e 112.

³⁰⁵ Idem, p. 28.

³⁰⁶ Idem, p. 23.

expressar o reflexo das coisas, ela penetra nelas, transformando-as em sua própria voz. A sugestão nunca é indiferente e, em essência, é sempre nova, porque é o oculto, é o *inexprimível* das coisas que ela diz”.³⁰⁷ Como Baudelaire, Morice pensa a sugestão como analogia da alma com a natureza de modo que harmonizadas, a poesia seja a expressão do imponderável. O próprio Baudelaire comumente utiliza o termo “sugestão” em seus textos, afirmando que “Delacroix é o mais *sugestivo* de todos os pintores, aquele cujas obras escolhidas mesmo entre as secundárias e inferiores fazem muito pensar, e lembram a memória [le plus de sentiments] o mais dos sentimentos e pensamentos poéticos já conhecidos [...]”.³⁰⁸ Redon, artista cultivado, leitor de Baudelaire e amigo de Mallarmé, repropõe em sua estética a idéia de sugestão circulante nas letras simbolistas.

Em Redon, o conceito de arte sugestiva tem dois traços: o primeiro é a afirmação da obra como enigma, como indeterminação: “Meus desenhos *inspiram* e não se definem. Eles nada determinam”.³⁰⁹ Tal idéia é igualmente expressa na poesia por Mallarmé: “Penso ser preciso [...] que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo nos devaneios suscitados por eles, são o canto. Já os Parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente. Com isso carecem de mistério: retiram dos espíritos a alegria deliciosa de acreditar que estão criando. [...] É o perfeito uso do mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e liberar dele um estado de alma por uma série de decifrações.[...] Deve sempre haver enigma na poesia, e a finalidade da literatura – não há outra – é *evocar* os objetos.”³¹⁰ Enquanto Mallarmé critica os parnasianos pelo fato de literariamente apresentarem o objeto por inteiro, subtraindo o mistério uma vez que não deixam enigmas na poesia que convidam o leitor a decifrá-la; Redon censura a ausência de sugestão dos Impressionistas, os quais restringem o fazer artístico no registro visual. Com efeito, “tudo o que ultrapassa, ilumina ou amplifica o objeto e sobreleva o espírito na região do mistério [...] foi totalmente fechado para eles [Impressionistas]”.³¹¹ Portanto, na obra deles não aparece a “luz da espiritualidade. Entendo uma irradiação que se apodera de

³⁰⁷ Morice, Charles. *La littérature de tout à l'heure*, citado por Michaud, Guy, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1994, p. 454.

³⁰⁸ Baudelaire, Charles. *L'oeuvre et la vie de Delacroix*, in : Baudelaire Critique d'art, op. cit. p. 405.

³⁰⁹ Redon, Odilon. ASM, p. 26.

³¹⁰ Mallarmé, Stéphane. “Réponses à des enquêtes”, in: *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, op. cit. pp. 391-392.

³¹¹ Idem, p. 132.

nosso espírito, e que escapa a toda análise”.³¹² A luz da espiritualidade não tem conotação religiosa³¹³ – apesar de Redon colocar a arte na esfera do sagrado – podendo ser entendida antes como a força instintiva, efeito da irradiação do espírito que leva o artista a uma elaboração. Mesmo porque, sendo a representação do invisível, a obra é o imponderável que em algum momento se desvela: é a força do instinto, portanto, o desejo, operando em Redon como energia e fantasia, que move sua realização. A irradiação, com efeito, é a manifestação no artista de potências da natureza em harmonia com o espírito, ao modo baudelairiano das *Correspondances*.

Como Mallarmé, Redon fala de sua aversão à página branca: “Assim, tenho horror da folha de papel branca. Ela me impressiona desagradavelmente até o ponto de me tornar estéril [...]. Uma folha de papel tanto me choca, que sou obrigado, desde que está sobre o cavalete, de garatujá-la com carvão, crayon, ou alguma outra matéria, e esta operação lhe dá vida”.³¹⁴ A página branca metaforiza o vago, o imponderável que é potência da forma: garatujando-a, regaratujando-a, nela algo se visiona, nascendo do disforme, a forma, bem como do inanimado, a vida.

Redon protesta contra as indagações de Mellerio sobre a origem de sua arte, dizendo ser necessário “cercar toda gênese de um mistério”,³¹⁵ pois ela se faz justamente como mistério. O litógrafo acrescenta a Mellerio: “Não posso e não devo me analisar senão no minuto da gestação e descoberta”.³¹⁶ Não existe análise a priori, premeditação no processo artístico, porque a obra é um devir, nada a prescreve, o artista não a encontra, mas a descobre. Em comentário de 1908, Redon censura o pintor sem desejo que, conformado com seu procedimento e modo de execução, não se abre ao desconhecido: “O pintor que encontrou sua técnica não me interessa. Ele se levanta cada manhã sem paixão, e, tranqüilo e apaziguado, persegue o labor começado na véspera. Eu suspeito um tédio próprio ao obreiro virtuoso que continua sua tarefa sem o brilho [éclair] imprevisto do minuto feliz. Ele não tem o tormento sagrado cuja fonte é o inconsciente, o desconhecido. Ele nada

³¹² Idem, pp. 132-133.

³¹³ Redon, em 1909, censura a arte de Maurice Denis justamente por vinculá-la ao catolicismo e a questões sociais: “Maurice Denis carregou [alourdit] a sua [arte] de atribuições sociais e religiosas”. ASM, p. 113.

³¹⁴ Carta de Odilon Redon a André Mellerio, de 16 de agosto de 1898, in *Lettres de Redon*, op. cit. p. 33.

³¹⁵ Carta de Odilon Redon a André Mellerio, de 21 de julho de 1898, in *Lettres de Redon*, op. cit. p. 31.

³¹⁶ Idem, p. 32.

espera do que será. Amo o que nunca foi”.³¹⁷ Redon estima ainda, em texto de 1913, que os “espíritos inventivos de ficções”,³¹⁸ em decorrência da “imitação e naturalismos diretos” que predominam no final do XIX, não se aventuraram a “desdobrar as riquezas sugestivas”³¹⁹ ofertadas pela litografia, já que esta “provoca e fazer aparecer o inesperado”.³²⁰

Segundo Redon, o “sentido do mistério”³²¹ consiste em “ficar todo o tempo no equívoco, em duplos, triplos aspectos, suspeitas de aspectos (imagens em imagens), formas que vão ser, ou que serão segundo o estado de espírito do olhador. Todas as coisas mais que sugestivas, pois que elas aparecem.”³²² A dobra, com efeito, prolifera na obra de Redon: por “imagens em imagens”, entende-se, por exemplo, a faixa horizontal recortando a parte inferior das pranchas, gerando-lhes profundidade. Elas concernem, também, a figuração de molduras, portas, janelas, círculos, triângulos, etc. engendrando aberturas de planos, desdobramentos de imagens, de onde algo se visiona. Assim, uma faixa horizontal é traçada na parte inferior da prancha I (primeira série de *Tentações*) evocando água, segundo a legenda.³²³ Sobre essa faixa, aparece um eixo diagonal gerando outro plano em que em que muitas das figuras referidas na legenda parcialmente se mostram: o soldado de perfil – junto à faixa horizontal – atrás do qual se entrevê a “esquina de um templo” que antes parece, pela ambigüidade gráfica de Redon, a aljava do soldado, pois é figurada em tamanho reduzido, justaposto às costas deste. Logo acima desse conjunto é apresentado um perfil feminino identificado com “uma prostituta”, sobre a qual, enfim, Redon desenha cavalos cuja agitação – explicitada na posição empinada dos animais, bem como na dilatação de áreas claras em torno deles – desfigura a axialidade diagonal, produzindo inclusive uma semi-diagonal em sentido contrário pela movimentação da biga. Nesse caso, a estruturação da prancha por uma faixa horizontal inferior a qual se justapõe o eixo diagonal, constitui uma solução gráfica com a qual Redon repropõe a enumeração das figuras assinaladas na legenda. Já na prancha V do álbum a *Edgar Poe*, Redon desenha

³¹⁷ Redon, Odilon, ASM, p. 110.

³¹⁸ Idem, p. 129.

³¹⁹ Idem, pp. 129-130.

³²⁰ Idem, p. 130.

³²¹ Idem, p. 100.

³²² Idem, ibidem.

³²³ “Primeiro um charco de água, depois uma prostituta, a esquina de um templo, a figura de um soldado, uma biga com dois cavalos que se empinam”. Mellerio, André, op. cit. p. 183.

uma janela-moldura em cuja parte inferior são vislumbradas as “suspeitas de imagens”: cabeças semi-emergentes do fundo negro pela raspagem sutil de linhas e pequenas áreas. Dentro da janela-moldura se vê – parte baixa – imenso semicírculo que chega até o busto da figura feminina alada, atrás da qual ressalta-se o sol negro cujos raios se projetam em várias direções. Além disso, esferas proliferam de forma a parcialmente esconder – no canto superior direito – uma efígie da qual se vê apenas os olhos, os cílios e parte do nariz.

Com a proposição de mistério, Redon expande o campo de significação da imagem, convidando o receptor a interpretá-la de muitas maneiras. Para isso lança mão de recursos gráficos: a mancha, que realçada num pormenor, sugere vultos, bem como o esfumado que dilui o figurado. O artista trabalha com o dúbio, jogando com o ocultamento e aparição de formas. Assim Redon faz do papel o suporte de projeção ambígua pelo minucioso trabalho de esmaecer o representado, tornando-o, entrevisto. A aparência equívoca é evocada, entre outras litografias, no *Gimnosofista* que se arvora à direita do tronco colossal que abarca a paisagem (prancha IX – terceira série de *Tentações*). Redon aqui antropomorfiza ramos e folhagens – como procedeu Bresdin em *La comédie de la mort* – de forma a figurarem por correspondência visual o *Gimnosofista* cuja silhueta de contorno impreciso se assemelha à cavidade aberta na grande árvore. Isso se espreita, também, na efígie do Sacrossanto em perfil (prancha II – terceira série de *Tentações*), recortada por linha rígida, e, à medida que ascende ao alto da frente, o contorno se desvanece concomitantemente com a tênue bruma que o recobre. O desespero de Antão rogando a Deus – como indica a legenda³²⁴ – mostra o impassível no desenho: os lábios cerrados e os olhos elevados, eximem-no das fantasmagorias que se deixam entrever, como figura Redon, à sua frente, por seres minúsculos que ganham forma na zona intermediária do claro-escuro, com o negro predominante na parte inferior e o branco reluzente aglomerando-se no canto superior direito. Assim também, na quarta prancha da segunda série de *Tentações*, as suspeitas de figuras emergem à diagonal, na profusão de linhas com as quais cabeças se fazem notar entre as áreas negras do canto superior esquerdo, bem como aparecem figuras de larvas em alguns lugares da prancha. Essa profusão de linhas cujo entrecruzamento sugerem figuras remete à conceituação redoniana de linha abstrata: “Imagine o jogo das linhas projetadas e combinadas com os elementos mais diversos, incluindo-se um rosto humano [...] tem-se

³²⁴ “Santo Antão: Socorro, meu Deus!”. Mellerio, André, op. cit. p. 186.

nisso a combinação comum de muitos de meus desenhos”.³²⁵ As figuras que se entevem nessa prancha, ademais, trabalham em ressonância com a legenda: “Deve haver, em algum lugar, figuras primordiais, cujos corpos são apenas imagens”.³²⁶

O mistério surge, ainda, na desproporção das figuras que afirmam seu sentido por oposição mútua. Na antes referida prancha IX (primeira série de *Tentações*) isso se estabelece pela coexistência de elementos heteróclitos num mesmo espaço figural: a montanha figurada verossimilmente no canto inferior esquerdo, com a pupila apresentada inverossimilmente expandida, suspensa, chamejante. Como procedimento, é ressoante no conselho antes mencionado de Corot para o jovem Redon: “Ao lado de uma incerteza coloque uma certeza”.³²⁷ A incerteza é encontrada no texto de Flaubert, em relação ao qual à interpretação de Redon consiste numa metonímia gráfica, uma vez que transforma o vago de “toda parte chamejam pupilas” inscrito na legenda, numa única pupila que paira sobre a montanha. Interessa a Redon trabalhar metonimicamente, pois assim repropõe a imagem do olho isolado, circunférico que, com variação nos cenários e atributos que se agregam a ele, aparece em litografias anteriores.³²⁸ Quanto à prancha IX (primeira série de *Tentações*), o olho não se apresenta propriamente como órgão da visão, pois, elemento fantástico, trabalha antes como símbolo, denotando o visionário. E, como tal, se impõe extraordinariamente na falta de sentido com a montanha, suplantando-a. Qual o sentido de uma pupila imensa, com cílios plasmados com chamas, pairando sobre uma montanha? Esta, aliás, não é mencionada no texto de Flaubert, portanto, é acréscimo livre de Redon, sua figuração porém tem relevância, pois confere significação a pupila por oposição em que o estranhamento é gerado na hierarquização e tamanho das figuras: a pupila no alto, ocupa o lugar superior central da imagem e considerando-se as chamas que dela se projetam, tem altura praticamente igual a da montanha, que, figurada no canto inferior

³²⁵ Redon, Odilon, ASM, p. 27.

³²⁶ Mellerio, André, op. cit. p. 184.

³²⁷ Redon, Odilon. ASM, p. 36.

³²⁸ Na prancha VIII de *Dans le rêve* (1879) intitulada “Vision”, o olho isolado, imenso e suspenso, aparece envolto em auréola entre duas colunas e sob um fundo negro, tendo no primeiro plano piso e degraus com duas figuras humanas no canto inferior esquerdo. No álbum *A Edgar Poe* (1882), a figura do olho (prancha I) se mantém imensa e suspensa, mas aparece em atmosfera clara e segundo a legenda se converte num balão – “O olho, como um estranho balão, se dirige para o infinito” – ao qual se prendem muitas linhas de uma base, que lembra a forma de um chapéu invertido, sobre a qual se apóia uma cabeça pequena sem corpo. A figura do olho reaparece, ainda, diferentemente na prancha IV deste álbum, bem como em litografias posteriores, como, por exemplo, nas pranchas II e III de *Les origines* (1883).

direito, ocupa lugar secundário. Nisso, o fantástico não se impõe imediatamente na pupila, mas na relação hierárquica com a montanha que, através da suposta fumaça na parte superior e na esquerda da prancha, permite o deslocamento de uma figura a outra. Como a pupila, a montanha também, pelo jogo ficcional de Redon, ganha sentido sugestivo, podendo ser interpretada, pela referida fumaça que a recobre, de muitas maneiras. Assim, a figura da montanha evidencia o fantástico da pupila, por oposição que a inclui ficcionalmente na diferença, mesmo porque sem ela, a pupila é apenas uma abstração, fantasia pura, já que o invisível não se afirma sem o elemento visível. Ora, o fantástico em Redon é relacional, binário, jogando muita vez com a desproporção das figuras entre elas, e na assimetria das figuras com o fundo, nascendo ambigüidade disso, como se vê principalmente nas primeiras suítes litográficas de Redon.³²⁹

O segundo traço no conceito de arte sugestiva de Redon reside na emulação com a música: “A arte sugestiva está inteiramente na arte excitante da música, mais livre e radiante.”³³⁰ Assim, diferentemente da reflexão de juventude em que a pintura rivaliza com a literatura, o pensamento estético do velho Redon considera seu desenho em ressonância com à música: “Eles [os desenhos de Redon] nos colocam, assim como à música, no mundo ambíguo do indeterminado”.³³¹ A música, principalmente a de Wagner³³² e a de Schumann³³³, interessa ao litógrafo em dois aspectos: primeiro, arrebatava o espírito; segundo, indeterminada, move-se no plano do invisível. Por isso, Redon qualifica a música de “arte do sonho”.³³⁴ Aliás, ele próprio cultivava a música, chegando a tocar violino nos salões artísticos promovidos por madame de Rayssac. Como Redon, as letras Simbolistas com Mallarmé, Verlaine, René Ghil, etc. rivalizam com a música, ao passo que os autores Naturalistas como, Zola e Flaubert tomam como referência a pintura. Remy de Gourmont resume a mudança de referencial do Naturalismo para o Simbolismo nesses termos: “do

³²⁹ Ver, por exemplo, as pranchas I, II, II, IV, VII, VIII, IX de *Dans le rêve*.

³³⁰ Redon, Odilon. ASM, p. 26.

³³¹ Idem, pp. 26-27.

³³² A propósito de Wagner, Redon escreve ao amigo holandês Bonger: “Antes de deixar Paris [Redon escreve de Listrac no sul da França] ouvi *Tannhäuser* com grande emoção. Este me suscitou o desejo de ir a Bayreuth um dia; este me sugere uma multidão de idéias. Que arte nova, também para os olhos!”. Carta de Odilon Redon a Andréas Bonger, de 7 de agosto de 1895, in: *Lettres de Redon*, op. cit. p. 25.

³³³ Redon escreve texto curto sobre Schumann que aparece em ASM, pp. 141-142.

³³⁴ Redon, ASM, p. 57.

preciso ao impreciso, do grosseiro ao suave, [...] do fato à idéia, da pintura à música”.³³⁵ Em linhas gerais, o desenho de Redon, bem como o Simbolismo literário, se aproximam da música na chave do inefável. Huysmans, por exemplo, amigo de Redon, define a poesia como sendo “alguma coisa de vago como uma música que permite sonhar sobre os além [sur des au-delà], longe da prisão americana da qual Paris nos faz viver”.³³⁶ Em Redon, a música se afirma, também, como um meio de transcendência para o espírito, segundo seu comentário de 1900: “A música é o fermento de uma sensibilidade especial muito aguda [...]. Ela é perigosa, benéfica para quem sabe tomá-la./ Quero dizer que seu encanto é irresistível, e com ela evade-se em espírito muito rapidamente para um mundo melhor [...]”.³³⁷ A relação da música com o inefável está também em Mallarmé, que em *La Musique et les Lettres* afirma: “a Música e as Letras são a face alternativa aqui ampliada na direção do obscuro; cintilante, ali, com certeza, de um fenômeno, o único, eu o chamei a Idéia”.³³⁸ Assim como Mallarmé persegue o obscuro, Redon persegue o mistério, sendo que a Idéia para o poeta opera na frequência do Invisível para o litógrafo. Mesmo rivalizando com a música, o desenho de Redon não reduz ou subsiste nela, pois censura nisso Fantin-Latour que faz “interpretações da música pela pintura, esquecendo ainda que nenhuma cor pode traduzir o mundo musical que é tão-somente interno e sem nenhum apoio da natureza real”.³³⁹ Redon avalia que as litografias de Fantin-Latour sobre poemas de Wagner, talvez por serem constituídas apenas com luz difusa e figuras vaporosas, são “dourados e moles esboços”.³⁴⁰ Utilizando-se ademais dos libretos de Schumann, Brahms, etc. Fantin-Latour exprime um “vago sentimentalismo germânico”.³⁴¹

Com relação à música, considere-se, enfim, o wagnerismo em França³⁴², contemporâneo do Simbolismo da segunda metade do XIX. Nesse sentido, a *Revue*

³³⁵ Gourmont, Remy de. *Le livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d’hier et d’aujourd’hui*. Citado por Gamboni, Dario, *La plume et le pinceau*, op. cit. p.103.

³³⁶ Huysmans, J.K, « définition de la poésie » citado por Michaud, Guy. *Le symbolisme tel qu’en lui-même*. Paris, Nizet, 1994, p. 182.

³³⁷ Redon, Odilon, ASM, p.99.

³³⁸ Mallarmé, Stéphane. *La Musique et les Lettres*, in Igitur, *Divagations*, Un coup de dés, op. cit. p. 359. [« La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée ».]

³³⁹ Redon, Odilon, ASM, pp. 156-157.

³⁴⁰ Redon, Odilon, ASM, p. 157.

³⁴¹ Idem, ibidem.

³⁴² Sobre o wagnerismo em França ver: Wooler, G. *Richard Wagner et le symbolisme français, les rapports principaux entre le wagnérisme et l’évolution de l’idée symboliste*. Paris, 1931.

Wagnérienne é fundada em Paris, em 1885,³⁴³ a fim de ressaltar a obra, bem como discutir as idéias de Wagner. Mallarmé nela publica ensaio e poema³⁴⁴. Redon nela publica a litografia *Brünnhilde* (1886) na qual figura uma mulher de perfil com armadura, escudo e elmo, que é reproposto na litografia *Brünnhilde, Crépuscule des Dieux* (1894) em que apesar de o perfil feminino ser mantido, a expressão fisionômica é suavizada, modificando-se tanto os cabelos dela, pois aparecem parcialmente soltos e ondulados, quanto a indumentária guerreira da heroína, substituída por vestido. De Wagner, ainda, Redon litografa Parsifal (1892), apresentando-o frontal, empunhando lança, meia face banhada pela luz à maneira de Rembrandt sob um fundo tenebrista. A *Revue Wagnérienne* publica dois relevantes artigos sobre pintura³⁴⁵ nos quais, retomando noções de Wagner, Wyzewa assevera que a finalidade da arte está em “criar a vida, incitar as almas a criar a vida”.³⁴⁶ Ora, essa noção, ainda que genérica de Wyzewa, se aproxima do antes mencionado conceito redoniano de substância cuja visada está em “reconstituir ou amplificar a vida”³⁴⁷, podendo mesmo ser aproximado dos escritos de Wagner que Redon conhece.³⁴⁸ Trata-se apenas de uma aproximação, pois com a substância Redon pensa – como se disse – sua obra como sendo um organismo, ao passo que a pintura wagneriana, segundo Wyzewa, engendra a vida pela combinação de três modos em vista da arte total: a Sensação é o primeiro correspondendo à pintura; a Noção é o segundo correspondendo à literatura; a Emoção é o terceiro correspondendo à música. Wyzewa distingue ademais dois tipos de pinturas: o primeiro é sensitivo e descritivo restituindo “à visão exata dos objetos”³⁴⁹; já o segundo tipo é emocional e musical no qual linha e cor sendo “signos de emoções”³⁵⁰ combinam-se através “de seu livre jogo”³⁵¹ com o fito de gerar no receptor “uma impressão

³⁴³ Richard Wagner morre dois anos antes, em 1883.

³⁴⁴ O artigo de Mallarmé “Richard Wagner, rêverie d’un poète français” é publicado em agosto de 1885. No número de janeiro de 1886 aparece o soneto de Mallarmé “Hommage”.

³⁴⁵ Wyzewa, Teodor de. «Peinture wagnérienne, le salon de 1885», in *Revue Wagnérienne*, Paris, junho de 1885. pp. 154-156. E do mesmo autor: «Notes sur la peinture wagnérienne et salon de 1886», in *Revue Wagnérienne*, Paris, maio de 1886, pp. 100-113.

³⁴⁶ Idem, p. 154.

³⁴⁷ Redon, Odilon, ASM, p. 108.

³⁴⁸ Em carta ao amigo Fabre, Redon comenta: “Sim minha fé, Wagner e seus círculos, e todo o mundo que ele revolve [remue], a tinta que ele faz escorrer, era alguma. [...] Seus escritos me fazem pensar ..” Carta de Odilon Redon a M. Fabre, de 4 de agosto de 1896, in *Lettres de Redon*, op. cit. p. 27.

³⁴⁹ Wyzewa, Teodor de. “La peinture wagnérienne et le salon de 1896”, op. cit. p.106.

³⁵⁰ Idem, ibidem.

³⁵¹ Idem, ibidem.

total comparável com a de uma sinfonia”.³⁵² Wyzewa destaca, enfim, Gustave Moreau e Odilon Redon como pintores-sinfônicos.

Assim, a arte sugestiva de Redon está no mesmo patamar da música, pois ambas circulam no indizível; está no mesmo patamar da poesia de Mallarmé, que perseguindo a Idéia, exprime a essência³⁵³, igualmente expressa no desenho de Redon, como este afirma em 1909: “Entendo aqui por *desenho* o poder de formular objetivamente a representação das coisas ou das pessoas segundo seu caráter em si”.³⁵⁴

Em suma, a arte sugestiva de Redon sobressai em três aspectos: primeiro, é polissêmica de forma a permitir que o receptor a interprete de muitas maneiras. Trata-se de uma arte geratriz de efeitos, de alcance extensíssimo, como Redon assevera: “A arte é o *Alcance Supremo*, alto, salutar e sagrado. Ela faz eclodir”.³⁵⁵ Sendo a obra uma irradiação do espírito, o alcance dela é considerado por Redon, que, em artigo sobre Gauguin, afirma que o alcance da arte deste é o visível: “A arte é um *Alcance*. A sua [de Gauguin] é o visível”.³⁵⁶ Assim a obra de arte é antes um campo de projeção agindo sobre o espírito do receptor para gerar “ficções cujas significações serão grandes ou pequenas, segundo a sensibilidade e a atitude imaginativa dele [o receptor] em tudo aumentar ou diminuir”.³⁵⁷ Há uma distinção implícita em Redon entre olhador e espectador, pois este é o mero observador de uma obra, ao passo que aquele, além da observação, exerce sua fantasia sobre o objeto artístico, decifrando-o com o seu repertório imaginário. Como quer que seja, a obra de Redon propõe uma relação indireta, evocativa com o receptor, atraindo-o pela força da imagem, cativando-o pela incerteza provocada, levando-o pensar sobre ela. Por isso, o litógrafo considera que seus desenhos têm como “única finalidade obter do espectador, por uma atração súbita, qualquer evocação, qualquer atração do incerto, sobre os confins do pensamento”.³⁵⁸

³⁵² Idem, *ibidem*.

³⁵³ Mallarmé define assim a poesia: “A poesia é a expressão, pela linguagem humana reduzida ao seu ritmo essencial, do sentido misterioso de aspectos da existência: ela dota assim de autenticidade nossa estada [séjour] e constitui a única tarefa espiritual”. Carta de S. Mallarmé a L. d’Orfer, de 27 de junho de 1884, in *Stéphane Mallarmé – Correspondance II. 1871- 1885*, edição de Henri Mondor e Lloyd J. Austin. Paris, Gallimard, 1965, p. 266.

³⁵⁴ Redon, Odilon, ASM, p. 23.

³⁵⁵ Idem, p. 9.

³⁵⁶ Redon, Odilon. «Opinions sur Paul Gauguin», *Mercur de France*, novembro de 1903, novamente publicado in : Odilon Redon, *Critique d’art*, op. cit. p. 85.

³⁵⁷ Redon, Odilon, ASM, p. 27.

³⁵⁸ Idem, p. 26.

Sendo a sugestão em Redon sinônima de polissemia e ambigüidade, sua arte, por conseqüência, é interpretada de modos distintos, sendo ora elogiada por seu caráter enigmático, ora ironizada pelo mesmo motivo, ora censura por sua incompreensibilidade. Bresdin, por exemplo, que ensina os rudimentos de gravura ao jovem Redon fica consternado³⁵⁹ ao ver a primeira suíte litográfica deste intitulada *Dans le rêve* (1879). Gustave Moreau, mesmo tendo uma relação amistosa com o litógrafo, encara com restrições a arte dele: “Vejo pessoas afáveis e boas como Redon que é um homem sincero e no qual há o desenvolvimento de um cérebro que decerto não é banal. Mas, enfim, que triste resultado!”³⁶⁰ Já o crítico Léonce Benedite, a propósito da *Exposition des peintres-graveurs* de 1880, ironiza o fantástico na obra redoniana: “No que concerne a Redon, seu caso não nos diz respeito absolutamente. A pintura com haxixe não é de nossa competência [...]”³⁶¹ Assim também, o conservador de estampas da Biblioteca Nacional da França, H. Bouchot comenta nesses termos a produção litográfica de Redon: “Esses olhos abertos no firmamento, essas plantas de pântano empalidecidas, esses corpos bizarros e contornados relevam sonhos febris que nada servem para a litografia”.³⁶² Degas, por sua vez, embora confesse não entender o significado da obra de Redon, declara-se admirado com o resultado gráfico dela: “O que ele [Redon] quer dizer, o mais das vezes compreendo pouca coisa... mas para seus negros!.. Ó seus negros! Impossível imprimi-los tão belos assim.”³⁶³ Já em artigo de 1882 – que Redon considera importantíssimo sobre sua obra³⁶⁴ – Émile Hennequin escreve que o litógrafo “vem romper com a mediocridade das produções atuais”³⁶⁵, pois, “é um artista singular que perdeu em compreensão, em universalidade, o

³⁵⁹ Van Gelder, Dirk. Rodolphe Bresdin et Odilon Redon. Réflexion sur rapport d’amitié entre le maitrê et l’élève, p. 302.

³⁶⁰ Afirmação de G. Moreau trazida por seu aluno Evenepoel in: E. Evenepoel, *Lettres à mon père. 1829-1899*. Texto estabelecido e comentado por D. Derrey-Capon. Édition des musées royaux de Belgique, Bruxelles, 1994, p. 312.

³⁶¹ Benedite, Léonce. « L’Exposition des peintres-graveurs ». Paris, *L’artiste*. 1880, p. 168.

³⁶² Bouchot, Henri. *La lithographie*, op. cit. p. 196.

³⁶³ Citado por Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, 1948, p. 33.

³⁶⁴ “Dos críticos que primeiramente escreveram sobre minha arte, Émile Hennequin antes de todos [...]. Ele o fez com uma admirável clarividência em artigo que apareceu na *Revue artistique et littéraire* (4 de março de 1882). Muitos escritores que o seguiram fizeram apenas, em minha consideração, desenvolver o que ele tinha sumariamente indicado”. Redon, Odilon, “Confidences d’artiste”, in *Odilon Redon Critique d’art*, op. cit. p. 41.

³⁶⁵ Hennequin, Émile. “Beaux-arts. Odilon Redon ». Paris, *Revue artistique et littéraire*. 1882, p. 135.

que ganhou em penetração e especialidade”.³⁶⁶ Segue disso que o artista “não se fez para agradar as massas, nem para pintar a atualidade”³⁶⁷, de maneira que estando fora da oficialidade, bem como do Realismo, Hennequin acredita que Redon é “o representante da classe de espíritos que pesquisa ardentemente em arte, não certezas científicas, mas as belezas desconhecidas, o estranho [...]”.³⁶⁸ Mallarmé, enfim, presenteado com o álbum litográfico de Redon *Les Songes* (1891), elogia-o por seu caráter a um tempo onírico e noturno: “Você agita em nossos silêncios a plumagem do Sonho e da Noite. Tudo me fascina neste álbum, e primeiramente que ele seja muito pessoal, saído dos teus simples *Songes* [Sonhos]”.³⁶⁹

Segundo, a arte sugestiva opera na analogia do espírito com a natureza para que a irradiação gerada disso constitua uma obra. Sendo um procedimento analógico, Redon substitui a natureza pelo literário quando o interpreta em suas suítes gráficas dedicadas a obras como, *Les fleurs du mal* (1890) de Baudelaire, *Apocalypse de saint-Jean* (1899) e as três séries para *La tentation de saint-Antoine* (1888,1889,1896) de Flaubert, etc. Em linhas gerais, o texto desempenha em Redon papel semelhante ao da natureza: ativar-lhe a fantasia, provocar-lhe uma ebulição mental. Ademais, o trabalho em desenhar o pormenor da natureza tem equivalente na interpretação gráfico-literária do artista, pois recorta sobretudo fragmentos de textos, ora descritivos, ora vagos que se aclimatam ao seu repertório imaginário.³⁷⁰ Nesse sentido, Huysmans, analisando as litografias do álbum *A Edgar Poe*, afirma que Redon “enfrenta os pensamentos mais sutis e abstrusos do poeta [Edgar Poe], interpretando membros de frases como esta: ‘No horizonte, o anjo das certezas e, no céu profundo, um olhar interrogativo’, da seguinte maneira: Um olho branco rola num pedaço de trevas, enquanto emerge de uma água subterrânea e glacial, um ser bizarro [...] que nos olha, levantando o dedo, e dobrando sua boca num misterioso e infantil sorriso”.³⁷¹ Ora, Redon elege preferencialmente passagens de conotação vaga – como o “céu profundo” acima mencionado – porque assim pode constituir variações de seus temas gráficos, como explicita a antes referida prancha IX da primeira série de *Tentações*.

³⁶⁶ Idem, p. 138.

³⁶⁷ Idem, ibidem.

³⁶⁸ Idem, ibidem.

³⁶⁹ Carta de Stéphane Mallarmé a Odilon Redon in : *Lettres à Redon* [...] op. cit. p. 141.

³⁷⁰ Sobre essa questão, ver adiante p...

³⁷¹ Huysmans, Joris Karl. « Le salon officiel de 1881. Appendice ». *L'Art moderne*, Paris, 1883, p. 276.

Terceiro, a arte sugestiva conceitualmente recusa a arte ilustrativa, pois a sugestão circulando na frequência dos termos “irradiação”, “transmissão”, “interpretação”, “invenção”, “evocação”, etc. opera uma imagem que – como se disse – é a expressão do invisível pelo visível; ao passo que a ilustração gravitando na órbita de termos, igualmente depreciados pelo litógrafo, como “reprodução”, “tradução”, “imitação” não constitui senão uma obra descritiva.

Como Redon, escritores e pintores próximos do Simbolismo do final do XIX rejeitam a ilustração: consideram que ela implica a sujeição do desenho ao literário. Em lugar do desenho ilustrativo propõem o desenho decorativo no qual gráfico e grâmico, operando em campos distintos, estabelecem laços de colaboração. Os exemplos proliferam: Maurice Denis executa litografias para *Le Voyage d'Urien* de André Gide. Este, quando da edição do livro, escreve-lhe: “Não te agradaria isso mais que ‘ilustração de etc.’? Visto que é uma colaboração, enfim, e a palavra ilustração, parecendo indicar uma subordinação da pintura à literatura, me escandaliza”.³⁷² Gauguin, por sua vez, estima que o artista de talento não faz ilustração: “Quanto a esse propósito, duvido muito que dois homens de talentos singulares possam se associar: um pintor e um escritor. Quero dizer com isso que o pintor não pode ilustrar um livro, e vice-versa. Ele pode decorar seu livro sim, acrescentar-lhe sensações que se unem a ele”.³⁷³ Gide pensa a imagem como um complemento à obra literária, enquanto Gauguin, afirmando a dissociação entre ambas, coloca a imagem na chave do decorativo. Essa idéia de Gauguin de 1889, aliás, é desenvolvida no ano seguinte em artigo de Denis: “Mas a ilustração é a decoração de um livro! [au lieu]: 1° o revestimento de quadrados negros de aspecto fotográfico sobre o branco ou sobre a escritura. 2° os recortes naturalistas ao acaso no texto. 3° outros recortes sem nenhuma pesquisa, puras habilidades da mão, por vezes – ó! – com pretexto japonês. Encontrar essa decoração sem servidão do texto, sem exata correspondência do motivo com a escritura; mas antes um bordado de arabescos sobre as páginas, um acompanhamento de linhas

³⁷² Carta de A. Gide a M. Denis, citado por Kaenel, Philippe, op. cit. pp. 542-543, a partir de artigo de Christin, Anne-Marie, “Um livre doublé: *Le Voyage d'Urien* par André Gide et Maurice Denis (1893)”, *Romantisme*, n° 43, 1983, p. 74.

³⁷³ Gauguin, Paul. *Oviri, écrits d'un sauvage*. Paris, Gallimard, 1974, p. 60.

expressivas”.³⁷⁴ A ilustração decorativa de Denis, associada ao *Art Nouveau*, ao japonismo descola-se do literário na proliferação de arabescos que correm em paralelo pela página. Já André Mellerio condenando a ilustração, propõe, em 1897, uma “*illustration nouvelle*” na qual o texto “seja menos comentado diretamente, que o preenchimento com imagens contempladas ou sonhadas pelo artista em sua vida de todos os dias, suscitadas pela leitura do poeta – união de duas simpatias numa mesma emoção religiosa.[...] Podemos assim brevemente enunciar as condições necessárias à ilustração moderna: personalidade plástica própria, adaptação apenas aos autores literários que lhe correspondam, criação original e livre, mas profunda comunhão de sentimento”.³⁷⁵ Com a “ilustração nova”, Mellerio se questiona sobre o futuro do “ilustrador profissional”: “O que será [deviendra], nessas condições, do ilustrador profissional, do honesto artista que outrora se contentava em seguir passo a passo, tão fiel quanto possível, um texto que lhe impunha modelos de alguma sorte bem traçados?”.³⁷⁶ Os autores referidos acima têm em comum o fato de recusarem um modo de ilustração no qual o desenho se apresenta como um apêndice, mera explicação da obra literária – como pensa Mellerio acerca do ilustrador profissional que executa a simples transposição de caracteres grâmicos para gráficos. Assim, eles propõem conceituação diferente: Gauguin e Denis vêem no desenho decorativo a soltura da linha para com a letra, enquanto Mellerio, com a ilustração nova, pensa uma “criação original e livre” calcada numa “comunhão de sentimento” do desenhista com o escritor, no que se aproxima da posição do jovem Redon que, na crítica de 1868 antes referida, afirma que as gravuras de Bida deveriam “chegar por uma comunhão sincera” ao livro de Musset.

Mallarmé igualmente coloca a ilustração na chave da ornamentação: “Deixando ao texto todo seu valor, empregamos os desenhos não como vindo em apoio da doutrina que eles negam até certo ponto, mas como acréscimo, por sua escolha, de interesse e de beleza do livro. A ilustração tratada assim de uma maneira decorativa e ornamental, por florão e vinheta de remate [cul-de-lampe], parece permanecer um pouco fora do escrito, embora se

³⁷⁴ Denis, Maurice. « Définition du néo-traditionnisme ». *Art e critique*, n° 65 e 66, 22 e 30 de agosto de 1890, reimpresso in: Denis, Maurice. *Le ciel et l'arcadie*. Edição de Jean-Paul Bouillon. Paris, Hermann, 1993, p. 18.

³⁷⁵ Mellerio, André. « *Illustration nouvelle* ». *L'Estampe et l'affiche*, Paris, 1897, p. 157-158, citado por Kaenel. Philippe, op. cit. pp. 528-529.

³⁷⁶ Idem, p. 543.

misturando com a arquitetura mesma da obra.”³⁷⁷ Mallarmé pensa o desenho em registro distinto do literário, portanto sem necessidade de justificá-lo ou explicá-lo. A ilustração com efeito é acréscimo antes para o livro do que para o texto. Sua contribuição deriva tanto da expressividade da imagem, quanto no modo de dispô-la: ornato de frontispício, vinhetas de início e fim de capítulo de forma a não intervir diretamente no espaço do texto. Isso se evidencia na edição de *L’Après midi d’un faune* (1876) de Mallarmé com xilogravuras de Manet: ex-líbris e frontispício fora do texto, florão e vinheta de remate que embora gravadas no texto, mantêm-se espacialmente distantes dele. Algo semelhante ocorre na tradução de Mallarmé para *The Raven* (1875) de Edgar Allan Poe com litografias de Manet em que a própria diagramação indica a dissociação do desenho com o texto: as ilustrações são editadas em páginas separadas, com visualização independente do poema cuja leitura transcorre em paralelo, sem a presença da imagem.³⁷⁸

Comente-se, enfim, o projeto de Vollard produzir uma edição de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* de Mallarmé com litografias de Redon, que não se efetivou devido à morte do poeta.³⁷⁹ Todavia, permanecem cartas e provas de ensaio desse projeto. Assim, Vollard escreve, em 1897, a Redon: “Com esse propósito, creio para o sucesso da obra que as ilustrações sejam em negro. Desejo também que as pranchas sejam muito *importantes*, colocando-me sob o ponto de vista de que essa obra estará à venda pelo preço de *cinquenta francos* o exemplar, e como será comprado em grande parte pelas *gravuras*, sabendo-se que se pode ter em *Cosmopolis*³⁸⁰ o texto por cerca de um franco, se as ilustrações não forem mais importantes do que em *La Maison Hantée*³⁸¹ para se tomar como exemplo, há muitas chances de se fazer um fiasco”.³⁸² Vollard se preocupa com a qualidade das litografias, pois são elas que a um tempo justificam o preço elevado da edição e evitam um possível fracasso comercial, como, aliás, ocorreu em várias edições de

³⁷⁷ Mallarmé, Stéphane. « Avant-propos de l’éditeur de 1880 ». *Les Dieux antiques*, in : *Oeuvres complètes de Stéphane Mallarmé*. Edição estabelecida por Henri Mondor e G. Jean Aubry. Paris. Gallimard, 1992, p. 1167.

³⁷⁸ Sobre essa edição de *Le Corbeau*, ver artigo de J. Wilson-Bareau e B. Mitchell, “Tales of a Raven by Mallarmé and Manet”, *Print Quarterly*, vol. VI, n° 3, setembro de 1989, pp. 258-307. Sobre o cotejo das ilustrações de Manet com as executadas por Doré, ver, Le Men, Segolène. “Manet e t Doré: l’illustration du *Corbeau* de Poe”, *Nouvelles de l’estampe*, n° 78, dezembro de 1984, pp. 4-21.

³⁷⁹ Mallarmé morre em 9 de setembro de 1897.

³⁸⁰ *Cosmopolis* é a revista que originalmente publica, em maio de 1897, o poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*.

³⁸¹ Trata-se de álbum litográfico que Redon executa, em 1896, para o texto de Bulwer-Lytton *The haunted and the haunters* traduzido por René Philipon.

³⁸² Carta de A. Vollard a Odilon Redon, de 5 de julho de 1897, in: *Lettres à Redon*, op. cit. p. 143.

livros com gravuras patrocinadas pelo marchand. Na referida carta a Redon, Vollard afirma, ainda, que Mallarmé vendo a segunda prancha da suíte *L'Apocalypse de saint-Jean*³⁸³ lhe fez o seguinte comentário: “Sim, mas para as pranchas que Redon fará para minha obra [*Un coup de dés*], importa que tenha um fundo desenhado: caso contrário, se o desenho se apresentar sobre um fundo branco como nesta prancha [do Apocalipse], haverá duplo emprego com o desenho de meu texto que é negro sobre branco”.³⁸⁴ Sendo crível essa informação do editor, Mallarmé adverte para uma possível concorrência na edição do poema com a estampa, caso esta seja figurada também em negro sobre fundo branco. Ainda mais porque *Un coup de dés* apresenta uma tipografia inusitada em que a página é antes uma partitura onde os caracteres de tamanhos e disposições variados conotam motivos distintos³⁸⁵ que se orquestram intermitentemente, jogando com os vazios da folha. Com isso, os brancos ganham relevância na sintaxe espacial do poema. Mallarmé afirma que “os brancos’ [...] assumem importância, agredem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras [...]”.³⁸⁶ Os brancos em *Um coup de dés* operam interrupções, produzem silêncios, fragmentando o discurso poético, que conciso e elíptico, recusa toda pontuação. Talvez por isso o receio de Mallarmé quanto à execução de fundo branco nas pranchas de Redon. A especificidade desse poema mallarmeano, ademais, instiga a curiosidade sobre como Mallarmé, Redon e Vollard comporiam a edição: bastaria, por exemplo, colocar as litografias fora do texto e com fundo não-branco, considerando-se que o poema em si mesmo já se apresenta como um desenho? Como quer que seja, Redon executa algumas provas que são revisadas por Mallarmé. Curiosamente, elas não aparecem sob fundo negro como o editor sugere de início. Redon, aliás, em abril de 1897, escreve a Mallarmé propondo que a tiragem das pranchas seja em papel branco, equivalente ao do

³⁸³ Esse álbum, editado por Vollard, é publicado apenas em 1899.

³⁸⁴ Idem, p. 144.

³⁸⁵ Mallarmé afirma no prefácio de *Un coup de dés*: “A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário, e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação”. Mallarmé, Stéphane. Prefácio de *Un coup de dés*. Tradução de Haroldo de Campos, in *Mallarmé*, estudos, ensaios e traduções por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 151.

³⁸⁶ Idem, ibidem.

texto, para que a edição tenha unidade visual, mas em lugar de imprimi-las em negro, que poderia rivalizar com o efeito gráfico do poema, sugere tonalidade pálida e dourada: “Vollard me mostrou papéis magníficos. Creio que para a unidade, você poderia tentar a impressão das litografias em papel branco, ou seja, como o do texto. Eu me proponho desenhar dourado e pálido afim de não contrariar o efeito dos caracteres nem a sua variedade nova”.³⁸⁷

Das “pranchas de ensaio”³⁸⁸ de Redon para *Un coup de dés*, uma sobressai; a que figura o impossível do corpo de peixe com busto feminino que recorta um fragmento do poema do qual se lê: “La lucide et seigneuriale aigrette/ de vertige / au front invisible/ scintille/ puis ombrage/ une stature mignonne ténébreuse / debout / em sa torsion de sirene.”³⁸⁹. O artista repropõe graficamente a figura da sereia cuja torsão aparece na ondulação do corpo cuja cauda aberta em V se dobra circularmente atrás dela. Tal movimentação da figura de Redon lembra abstratamente o desenho tipográfico de engendrado na folha mallarmeana, pois a sinuosidade do corpo da sereia redoniana suspensa num espaço completamente vazio remete a ideografia dos caracteres tais como são dispostos por Mallarmé na página do referido trecho.³⁹⁰ Além disso, o penacho mencionado no poema aparece na litografia sob a forma de uma grande pena semi-apagada, fixada num chapéu que evoca um turbante. A sereia de Redon, enfim, aparece diferentemente no álbum *Les origines* (1883)³⁹¹ sendo graficamente metamorfoseada em litografias posteriores, como, por exemplo, na prancha IV do álbum *La nuit* (1886).

³⁸⁷ Carta de Odilon Redon a Stéphane Mallarmé, de 1 de abril de 1897, citado por Bacou, Roseline, in : *Lettres à Redon*, op. cit. p. 145.

³⁸⁸ Esse título é dado por Mellerio, André, op. cit. p. 189.

³⁸⁹ Mallarmé, Stéphane. « Un coup de dés jamais n’abolira le hasard », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit. pp. 422-423. Eis a tradução para o referido trecho de Haroldo de Campos, in *Mallarmé*, op. cit. p.p. 166-167: “O lúcido e senhorial penacho/ de vertigem/ à frente invisível / de vertigem/ cintila/ então sombreia/ uma estatura frágil e tenebrosa/ em sua torsão de sereia/ ereta”.

³⁹⁰ Mallarmé, no prefácio de *Un coup de dés* fala da « paginação especial » do poema que, como nota Augusto de Campos «se compõe propriamente de duas folhas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, ‘como componentes de um mesmo ideograma’, segundo observa Robert Greer Cohn, ou como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras -pesos”.* Nesse sentido, pode-se dizer que Redon toma como referência o grupo de palavras acima citados que predominam na folha à esquerda, porém, engenhosamente repropõe na configuração da litografia o conjunto de palavras à direita. Assim, Redon propõe uma isomorfia com o poema, ressaltando no desenho a sintaxe espacial deste. * Campos, Augusto. “Poesia, Estrutura”, in *Mallarmé*, estudos, ensaios e traduções, op. cit. pp. 178-179.

³⁹¹ Ver a prancha IV desse álbum intitulada “a sereia sai das ondas vestida de dardos”.

Com efeito, a recusa de Redon da ilustração se estende à circulação simbolista francesa do final do XIX, que a considera, como se disse – uma subordinação do desenho ao texto. Em Redon, esse argumento apesar de não ser diretamente enunciado, implicitamente está implicado no apagamento do literário de sua reflexão madura. Redon, com sua arte sugestiva, ademais, se interessa antes pela vaguidade da música.

A recusa da ilustração, enfim, aparece nos intérpretes de Redon: Mellerio fala do procedimento de Redon como sendo uma interpretação “ilimitadamente livre”³⁹² em que “não há servilismo, nem mesmo acomodamento amplo, mas paralelismo correlativo”³⁹³ com o literário. Em carta a Redon, o poeta belga Émile Verhaeren – para quem o litógrafo executou três frontispícios – chama a ilustração de “palavra danada”.³⁹⁴ Assim também, na primeira monografia dedicada à obra gráfica de Redon, Jules Destrée afirma: “Emprego a palavra ilustrar por falta de melhor, visto que ela se aplica muito mal à arte de Redon. Com ela estamos a incomensuráveis distâncias de tudo o que se convencionou chamar ‘ilustrações’. Por necessidade de marcar esta fundamental diferença, alguns [autores] tem empregado a palavra ‘interpretação’ que é tão-somente um quebra-galho”.³⁹⁵ Destrée considera, ainda, que o artista apesar de deter-se em tal ou qual frase da obra literária, comentando-a com seu lápis gorduroso, este não exprime “nem a letra nem o espírito”³⁹⁶ do texto, concluindo que as pranchas de Redon estabelecem, o mais das vezes, uma relação “muito distante e artificial com o texto considerado”.³⁹⁷

³⁹² André, Mellerio. *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, op. cit. p. 114.

³⁹³ Idem, pp. 114-115.

³⁹⁴ Carta de E. Verhaeren a O. Redon, de ..., in *Lettres à Redon*, op. cit. p.

³⁹⁵ Destrée, Jules. *L'oeuvre lithographique de Odilon Redon. Catalogue descriptif*. Bruxelas, Deman, 1891, p.

39.

³⁹⁶ Idem, ibidem.

³⁹⁷ Idem, ibidem.

Idéia literária e invenção plástica.

A recusa da ilustração de Redon pode também ser referida à questão do “limite da idéia literária em pintura”.³⁹⁸ Para o artista, só há idéia literária na obra quando não há invenção plástica.³⁹⁹ Por isso elas não se excluem, pois, o litógrafo afirma que a idéia literária é sempre acessória, identificada com o anedótico, e se impõe como uma composição literária quando a pintura tem invenção plástica. Esta, por sua vez, não é propriamente definida pelo artista, que se limita a fazê-la consistir em “manchas puramente pitorescas”⁴⁰⁰ que provocam “no espírito uma impressão duradoura que a palavra não pode reproduzir [...]”.⁴⁰¹ Com efeito, a invenção plástica se diferencia de uma composição literária, já que esta “nenhuma impressão produz. O efeito reside unicamente nas idéias que faz nascer e que são produzidas principalmente pela lembrança”.⁴⁰² Assim, a diferenciação diz respeito ao efeito que ambas suscitam no receptor. Mas o núcleo do argumento está em que a invenção plástica age sobre o espírito, ao passo que a composição literária atua sobre a memória.

Redon toma como exemplo uma tela de Rembrandt⁴⁰³, em que a idéia literária está nas figuras à esquerda representando a família de Tobias, comentadas segundo as diferenças das idades e “a maneira de sentir o maravilhoso”.⁴⁰⁴ Desconsiderando o assunto bíblico subjacente ao quadro, a análise de Redon se resume na descrição dos movimentos corporais e expressões faciais de cada uma das personagens da referida família. Este conjunto de figuras explicita uma idéia literária, que é acessória na tela, tendo evidência tão-somente pela projeção da “luz sobrenatural que ilumina e doura o mensageiro divino”.⁴⁰⁵ Com isso, a invenção plástica se mostra nas sombras e luzes elaboradas no arcanjo Rafael, com duas características: a pureza e a simplicidade do tom⁴⁰⁶; as

³⁹⁸ Redon, Odilon. ASM, p. 81.

³⁹⁹ Esta reflexão é primeiramente esboçada no *Cahier de jeunesse* de Redon aparecendo riscada com traço na diagonal da folha. Ela reaparece arbitrariamente – em ASM pp. 81-83, que é editado pela mulher do artista – na seqüência de um texto no qual Redon, a propósito de uma viagem para os Flandres, faz comentários sobre Rubens.

⁴⁰⁰ Redon, Odilon. ASM, p. 81.

⁴⁰¹ Idem, pp.81-82.

⁴⁰² Idem, ibidem.

⁴⁰³ Trata-se de *O arcanjo Rafael deixando a família de Tobias* (1637), obra pertencente ao Museu do Louvre.

⁴⁰⁴ Redon, Odilon, ASM, p. 82.

⁴⁰⁵ Idem, ibidem.

⁴⁰⁶ Idem, ibidem.

delicadezas no claro-escuro.⁴⁰⁷ Para Redon, a invenção operada no protagonista é “muito pitoresca”⁴⁰⁸, de modo que “encarna a idéia e lhe confere, por assim dizer, carne e sangue”⁴⁰⁹. Por isso, em passagem antes mencionada, o claro-escuro de Rembrandt é situado na chave da vida moral.⁴¹⁰

Redon executa dois estudos a partir da referida tela de Rembrandt nos quais retém apenas a figura do arcanjo com o claro-escuro que o envolve, pois recobre o restante da superfície com tinta negra. Neles, Redon mantém, como aparece na obra do Louvre, o protagonista de costas, no canto superior direito, com os cabelos biros esvoaçantes, os braços e as asas abertas, os olhos dirigidos para baixo. Mas o interesse primordial do artista, como ele mesmo assevera na passagem citada, está nas delicadezas operadas com o claro-escuro no arcanjo: Redon assim o reelabora nas asas, no panejamento ondulante, nas pernas, e, principalmente, no halo alvo-dourado que o ressalta. Nos estudos que executa, com efeito, o artista subtrai o que considera secundário e anedótico porque literário, descartando o cenário, bem como as personagens rembrandtianas figuradas à esquerda. Sua invenção plástica, assim, opera a um tempo o apagamento do que considera supérfluo e enfatiza o claro-escuro de modo que a figura do arcanjo Rafael, isolada, suspensa na parte superior direita, é avivada pelo dourado que o envolve em contraste com o fundo negro que recobre 2/3 da superfície.⁴¹¹

Apesar de a reflexão de Redon sobre a idéia literária incidir, aqui, no domínio pictórico, ela se estende ao âmbito gráfico, pois, do mesmo modo que o literário é acessório, a ilustração é secundária nas pranchas: não prescrevendo o desenho, a idéia literária é antes adaptável ao repertório gráfico do artista. Por isso não há diferença estilística e estética considerável entre os álbuns de Redon relacionados com o literário e os que não têm relação com este. Há casos em que se vê continuidade entre eles: assim, a teratologia presente em *Les Origines* é desdobrada nas séries litográficas de *Tentações*. Portanto, assim como a invenção plástica suplanta a idéia literária na pintura, a invenção gráfica – que corresponde aos procedimentos redonianos de elaboração antes mencionados – dissipa a ilustração em seus álbuns. Lembre-se, enfim, que, na crítica de arte de 1868,

⁴⁰⁷ Idem, ibidem.

⁴⁰⁸ Idem, ibidem.

⁴⁰⁹ Idem, ibidem.

⁴¹⁰ Idem, p. 35.

⁴¹¹ Um destes estudos permanece no ateliê de Redon até sua morte.

Redon afirma que de uma idéia literária insignificante o artista de gênio pode executar uma obra excelente.

Os frontispícios de Redon para os livros de poesia de Verhaeren.

O procedimento gráfico-literário de Redon se evidencia nos desenhos de frontispícios que executa sob encomenda do poeta simbolista belga Émile Verhaeren. A relação entre eles principia quando o último, ofertado com a suíte litográfica redoniana *La Nuit* (1886), declara sua admiração por ela, qualificando Redon de “supremo e genial”.⁴¹² A partir daí uma afinidade se instala entre o poeta e o gravador: Verhaeren publica artigo em periódico belga⁴¹³ a respeito das litografias de Redon e o empenha na elaboração de frontispícios para sua trilogia poética: *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888), *Les Flambeux Noirs* (1890). Considere-se a carta de Redon respondendo ao pedido de Verhaeren:

“Creia-me muito disposto a rabiscar alguma coisa para seu volume *Les Débâcles*. Porém, as indicações que você me comunica são um pouco sumariamente abstratas. Prefiro, no curso de leitura mais demorada, escolher uma imagem pitoresca, assim como o fizemos para *L'Idole*. Nada posso fazer sem uma sensação vinda da vida ou da arte, o que é a mesma coisa. E o que você me dá, sendo um resumo sucinto – não é? – me coloca um pouco no vazio, você deve compreendê-lo. Você deveria me confiar algumas páginas a mais e deixar minha natureza seguir, docemente livre”.⁴¹⁴

As indicações sumárias são rejeitadas porque Redon recusa o papel de ilustrador, o que implica, pejorativamente, produzir imagem descritiva ou informativa a partir de fragmentos de texto. Redon tampouco coloca seu ofício como instrumento subserviente do escritor, fazendo uma transliteração de caracteres grâmicos para gráficos. O resumo, ao prefigurar a imagem, anula o visionário, portanto, coloca o litógrafo no “vazio”. Redon recusa o resumo sucinto, assim como o conceito prévio, defendendo a primazia da fantasia na geração da forma: “O conceito prévio [...] é de uma ação indireta e relativa. Frequentemente, sem dúvida, ele é um movimento de partida que se abandona ao longo do

⁴¹² Carta de Émile Verhaeren a Odilon Redon, de 26 de fevereiro de 1886, in *Lettres à Redon*, op. cit. p. 168.

⁴¹³ Artigo anônimo publicado em *L'Art Moderne*, de 21 de março de 1886.

⁴¹⁴ Carta de Redon a poeta Émile Verhaeren, de 23 de março de 1888, in Gamboni, *op. cit.*, 300.

caminho para se seguir as sendas encantadoras e imprevistas da fantasia, a soberana, que nos abre seduções magníficas, surpreendentes, e que nos subjuga”.⁴¹⁵

A interpretação gráfico-literária de Redon ganha forma na imagem pitoresca⁴¹⁶. Esta, por sua vez, repele o resumo abstrato do texto, pois, sendo o literário ponto de partida, ela pressupõe o passeio da fantasia sobre o relevo das palavras, percurso em que o artista recorta trecho descritivo consentâneo com seu universo imaginário. Esse trecho se associa então a um motivo gráfico do artista, que o reelabora e o devolve ao papel como variação gráfica. A imagem pitoresca, por conseguinte, é antes um efeito de superfície em que se mantém ativa a idéia do artista. Trata-se de uma reverberação grâmica sobre a qual ele acrescenta uma sensação gráfica. Compreende-se a interpretação, ou transmissão⁴¹⁷, de Redon: o processo de gerar imagem pitoresca integra vida, como irradiação do espírito, à arte, que o exprime, sendo-lhe, por conseguinte, correspondente. Logo, o desenho se realiza por “incubação lenta”.⁴¹⁸ Assim, o litógrafo se ilustra no texto, alastrando seus motivos por incitação literária. A prancha *L’Idole*, que Redon confirma como imagem pitoresca, mostra esse processo.

L’Idole integra o volume de poesias *Les Soirs*. Redon o recebe junto com outros três, aos quais Verhaeren considera os mais descritivos do conjunto: “Eis aqui as quatro peças mais descritivas de minha recolha *Les Soirs*: [...] escolha entre elas um motivo – oh! palavra danada – um motivo de ilustração”.⁴¹⁹

Em resposta ao poeta, Redon se afirma admirado com suas poesias, afirmando também que precisa de um mês para relê-las antes de elaborar um frontispício, pois seu trabalho se realiza com vagar.⁴²⁰ Por fim, Redon recorta o trecho correspondente aos quatro versos iniciais de *L’Idole*:

⁴¹⁵ Carta de Odilon Redon a André Mellérió, de 16 de agosto de 1898, in *Lettres de Redon*, op. cit. p. 33.

⁴¹⁶ Redon assinala freqüentemente o termo “pitoresco” [pittoresque], corrente no XIX, sinônimo de “pictórico” [pictural], pois ambos os termos designam genericamente “aquilo que concerne à pintura”. No entanto, este último é pouquíssimo utilizado no XIX, como se vê no Pierre Larousse que o assinala em quatro linhas. Enquanto o vocábulo “pitoresco” é amplamente discutido em quase uma folha deste dicionário, que o destaca também no campo da literatura como expressão ou estilo pitoresco designativo daquilo “que faz efeito, que tem relevo, que percute.”. Ver Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe. Siècle Français [...]*. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Unversel, tomo XII, 1858, pp. 954 e 1090- 1091.

⁴¹⁷ Redon fala em “interpretação” e “transmissão” em carta a Mellerio antes mencionada, de 21 de julho de 1898. Ver p...

⁴¹⁸ Carta de Redon a Verhaeren, de 18 de Março de 1887, in Gamboni, op. cit. p. 298.

⁴¹⁹ Carta de Verhaeren a Redon, in *Lettres à Redon*, op. cit. p.169.

⁴²⁰ Carta de Redon a Verhaeren, de 18 de Março de 1887, in Gamboni, op. cit. p. 298.

“Calamistré de pins, embroussaillé de lierre”

“Tandis qu’un horizon d’ébène et de soleil”

“Regarde encor, on voit un mont surgir, pareil”

“A quelqu’ídole enorme et nocturne de pierre.”⁴²¹

A imagem pitoresca surge na relação metafórica do terceiro com o quarto verso em que o poeta propõe uma similitude entre a montanha e o ídolo. Redon recorta essa imagem, uma vez que ela lhe aviva um motivo fantástico: o rochedo antropomórfico que se configura, entre outros, no desenho *A Esfinge* de 1883⁴²²: na silhueta de montanha é talhada com traço anguloso uma efígie, simiesca, carrancuda. Evocam-se na paisagem crepuscular arbustos, pedras isoladas e riacho na faixa inferior esquerda. Um foco luminoso se expande – à esquerda do desenho – mostrando ao fundo a linha do horizonte, separando a atmosfera da terra.

Esse motivo transmigra para o desenho a carvão *L’Idole*: mantém-se a idéia, muda-se, porém, a figuração. Retém-se a imagem de rochedo humano. Embora o rosto continue perfilado, ele perde os traços de fóssil, adquirindo, em contrapartida, contornos humanos. Sua cabeça recoberta por uma touca, inclina-se diagonalmente em direção à terra. Por sugestão do segundo verso desse poema, Redon delineia – no canto esquerdo – o sol como um semicírculo fulgurante cuja luz se espraia sobre o ídolo. Este se destaca por um procedimento concentrador da figuração entre duas faixas negras horizontais, delineando com a da extremidade superior a nuca da personagem, enquanto a inferior deixa entrever uma faixa de água, como aparece em diversas pranchas do artista. Finalizado o frontispício pelo carvão, Redon o transfere à litografia. Porém, no processo de transposição, o desenho se altera, de modo que ao encaminhar o desenho a carvão a Verhaeren, o desenhista adverte:

⁴²¹ “Ondulado por pinheiros, enredado por heras/ Enquanto num horizonte de ébano e sol/ Olha-se ainda, vê-se um monte surgir, parecido com / Algum ídolo enorme e noturno de pedra.” [N. d T.] Em carta a Verhaeren, Redon solicita o empréstimo do desenho a carvão *L’Idole* com o intuito de figurá-lo numa exposição em Paris. O poeta lho empresta, mas sugere, em contrapartida, que conste do catálogo dessa exposição os versos supracitados do poema. Ver, *Lettres à Redon*, op. cit. p. 170.

⁴²² Desenho a carvão com giz negro segundo o Art Institut de Chicago que lhe atribui o nome de *Esfinge*. Já no catalogue raisonné Wildenstein (n. 215) ele aparece sob o nome de *Ídolo* e de *Rochedo Humano*.

“Mas deixe-me preveni-lo do quanto ele [desenho] é diferente da pedra. Fui levado de início a variações da idéia [na litografia], tanto que o original que você receberá é completamente diferente – se ele não lhe convier, eu o corrigirei”.⁴²³

Na transferência litográfica o artista reduz as gradações de claro-escuro basicamente ao semblante do ídolo que serve de transição entre uma faixa vertical clara – lado esquerdo da imagem – à qual se opõe uma faixa negra vertical de menor extensão – lado direito da imagem. Diferentemente do carvão, na prancha litográfica os traços fisionômicos do ídolo são aclarados e rígidos, seu perfil levemente se inclina para o $\frac{3}{4}$ e sustém-se ereto. Sobre sua nuca se acrescenta pequeno animal rasteiro, bem como desaparece o semicírculo solar. Além disso, a montanha se destaca como bloco granítico. Propõe aqui a questão de a variação da idéia de que fala Redon não estar na sutil ambigüidade gráfica no transitar o tema da efígie rochosa no carvão para a rocha antropomórfica na litografia, considera-se também aqui que parte da obra fantástica de Redon está na imbricação de elementos humanos com os minerais e vegetais.

O referido comentário de Redon ressalta, ademais, um traço de sua interpretação já mencionada, a aversão à cópia. Sua obra desenvolve-se com número reduzido de motivos⁴²⁴, porém ela ganha força expressiva na extensão que eles adquirem, nascida da variedade nelas introduzida pelo engenho do artista em reinventá-los, ora devido à incitação literária, ora em decorrência da transferência de suporte da imagem.⁴²⁵

Quanto ao frontispício para *Les Débâcles*, Redon instancia os versos iniciais do poema *Mes doigts*:

« Mes doigts, touchez mon front et cherchez, lá, »

« Les vers qui rangeront, un jour, de leur morsure, »

« Mes chairs ; touchez mon front, mes maigres doigts [...] ».⁴²⁶

Com a expressão « meus dedos tocam minha frente », Redon litografa uma figura cujo braço direito, semi-levantado, aparece com os dedos roçando a cabeça, enquanto o esquerdo, abaixado, é parcialmente encoberto, na parte inferior da prancha, por uma faixa

⁴²³ Carta de Redon a Verhaeren, in Gamboni, op. cit. p. 298.

⁴²⁴ Ver, Sandström, Sven, *Le monde imaginaire de Odilon Redon*, op. cit. pp. 170-181.

⁴²⁵ Isso vale tanto na relação do desenho a carvão com a litografia, mas se estende a diversos pastéis, aquarelas e pinturas nos quais se desdobram motivos figurados em litografias como, o Buda, a Morte, etc.

⁴²⁶ Verhaeren, Émile. *Les villages illusoires*. Prefácio de Werner Lambersy. Edição Labor, Bruxelas, 1985, p. 40. « Meus dedos tocam minha frente e procuram nela / Os vermes que carcomerão, um dia, com sua mordida / Minhas carnes. Tocai minha frente, meus magros dedos [...] ». [N.d. T.]

horizontal. Esta se entrecruza no canto esquerdo, próximo do cotovelo da figura, com uma faixa vertical negra que, perdendo o alinhamento na parte superior, espraia-se como fumaça. O enquadramento com as referidas faixas produz o fechamento do campo da imagem na figura, recortando-a no busto e ao mesmo tempo reduz o espaço de fundo que é tão-somente acinzentado. A figura de expressão melancólica e pensativa, com os dedos no semblante, aparece em algumas imagens do artista, lembrando, por exemplo, um desenho a crayon⁴²⁷ no qual se vê um ser alado cujo antebraço esquerdo, como o cotovelo direito, se apóiam no parapeito, com os dedos tocando o rosto. Supondo-se que esse desenho seja uma referência para o frontispício de *Les Débâcles*, nota-se que, entre outras coisas, Redon retrabalha os traços fisionômicos da figura. Acrescenta-lhe uma espécie de touca, eleva-lhe os dedos até a cabeça – por indicação do poema –, abaixa-lhe o braço esquerdo, subtrai-lhe as asas, bem como o colar sobre o peito. Transforma, enfim, o parapeito na referida faixa vertical da litografia, recobrando o lado esquerdo com negro.

Já em *Flambeaux noirs*, último frontispício para a trilogia poética de Verhaeren, há desenhos⁴²⁸ de Redon referentes à sua prancha. Como *L'Idole*, em *Flambeaux noirs* o artista propõe 'variações da idéia' na litografia em face dos desenhos. Considere-se assim o desenho a carvão, que pertenceu a Verhaeren, e a prancha de frontispício: em ambas as imagens avista-se sobre o solo uma tocha estendida na diagonal cuja parte inferior coincide com a margem esquerda. Figuram-se nelas, também, o interior de um templo com menções arquitetônicas de colunas, estátuas, etc. Em linhas gerais, a diferença na litografia está na simplificação do cenário e na redução do tamanho.⁴²⁹ Reduzindo-se a imagem, reconfigura-se o primeiro plano com a elevação da linha do horizonte, com o piso traçado de forma retangular e no centro da prancha a fumaça negra, que, muda de direção, tornando-se vertical na litografia, obscurecendo uma coluna de fundo de modo que sugere uma divisão figurativa em dois conjuntos: o da esquerda, constituído pelo agrupamento de

⁴²⁷ Trata-se de desenho a crayon noir, segundo o *Wildenstein Institute* de Paris, que o intitula *Le penseur aux ailes de papillon*. Ver, Wildenstein, Alec. *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné, Mythes et légendes*, volume II, textos e pesquisa de Lacau St Guily, Agnès e documentação de Decroocq, Marie-Christine. Paris, Wildenstein Institute, 1994, p. 85.

⁴²⁸ O catálogo Wildenstein indica dois desenhos com nanquim e aquarela que pertenceram ao editor Deman, e um executado com carvão que pertenceu a Verhaeren. Ver, Wildenstein, Alec. *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné, Études, grandes décorations et supplément*, volume IV, textos e pesquisa de Decroocq, Marie-Christine. Paris, Wildenstein Institute, 1998, p. 273-275.

⁴²⁹ O catálogo Mellerio informa que o frontispício mede 17,3 × 12,1, enquanto o desenho a carvão mede 52,0 × 35,0, segundo o catálogo Wildenstein.

figuras que parcialmente emergem do fundo negro e a concomitante subtração da estátua feminina de perfil sobre um pedestal, assim como da estátua a sua frente – que aparecem no desenho a carvão. São obscurecidos na prancha, ademais, o arco e o pilar pelos quais se entrevê outro recinto no canto inferior esquerdo, indicado pela posição da tocha; já o da direita, é um lugar claro no qual se pode ver um ser alado, pequeno, abaixo da cúpula de um baldaquino – parte superior – flanqueado por duas colunas. Assim procedendo, Redon subtrai as três figuras femininas – possivelmente sacerdotisas –, bem como o pilar atrás delas que aparecem no desenho a carvão. Na prancha litográfica, enfim, os traços fisionômicos visíveis na extremidade superior da tocha do desenho a carvão são obumbrados pela fumaça negra.

Redon tem penetração entre os escritores simbolistas belgas justamente porque seu universo gráfico se aproxima da atmosfera poética deles, já que ambos trabalham o onírico, o tenebrista, o monstruoso, etc. Executa, assim, interpretação das obras literárias, em que, no vagar da leitura, flutuando sobre as palavras, uma imagem pitoresca irrompe, impulsionando o artista na elaboração imaginária. É isso, aliás, que os referidos escritores buscam em Redon: uma complementariedade para o texto com a estampa, que, por sua força fantasista, o ultrapassa, como escreve Edmond Picard a Redon: “Recebi ontem [...] os seis desenhos. Digo-lhe sinceramente que [...] eles excederam minha expectativa. É uma interpretação soberba de meu *Juré*⁴³⁰ e ela ultrapassa mesmo o alcance que fiz com minha obra”.⁴³¹ Do mesmo modo, Verhaeren agradece ao litógrafo pelo frontispício para *Les Soirs*: “Estamos os dois, o editor e eu extremamente satisfeitos com a interpretação soberba que você fez para *L’Idole*”.⁴³² Assim também, o poeta Iwan Gilkin escreve a Redon acerca do frontispício para *Les Ténèbres*: “Faz alguns dias que Edmond Deman me enviou o magnífico frontispício que você desenhou para meu livro de versos. Devo-lhe muito! [...] Não poderia haver mais preciosa honra do que a colaboração que você me concedeu”.⁴³³

⁴³⁰ Redon executa, em 1887, sete litografias para o livro de Picard *Le Juré. Monodrame em cinq actes*.

⁴³¹ Carta de E. Picard a O. Redon, de 3 de fevereiro de 1887, in *Lettres à Redon*, op. cit. p. 151.

⁴³² Carta de É. Verhaeren a O. Redon, de 1887, in *Lettres à Redon*, op. cit. p. 171.

⁴³³ Carta de I. Gilkin a O. Redon, de junho de 1892, in *Lettres à Redon*, op. cit. p. 183.

Conclusão.

Com a conceituação de interpretação, ou transmissão, e ainda com a negatividade inscrita na noção de ilustração, a reflexão estética de Redon desenha laços múltiplos de aderência e soltura para com o literário, concomitantemente, sua obra gráfica, por incitação literária, se abre à variações figurativas e a novos agenciamentos formais.

Este estudo foi inicialmente movido por dois aspectos: o primeiro está no caráter misterioso das litografias de Redon que produzem deslocamento, jogam o receptor no imponderável; o segundo está na questão de como o literário incide em sua obra, e qual o espaço que ele ocupa em sua reflexão estética.

De maneira paradoxal, o velho Redon se afasta do literário na medida em que se aproxima dele, visto que, em certa medida, sua recusa se sustêm intelectualmente no Simbolismo literário – principalmente em Mallarmé – segundo conceitos como a sugestão, assim como rivaliza com a música. Esta proximidade do pictórico com o musical, aliás, será posteriormente reivindicada e teorizada, entre outros, por Paul Klee.

Mesmo a indagação de uma arte que representa ou exprime o invisível pelo visível tem pertinência para os movimentos artísticos do século XX, que se referem a ela, desdobrando-a. Além dos Surrealistas, considere-se também a conceituação de necessidade interior de Kandinsky.

Além disso, a intensa e por vezes, panfletária censura de Redon para com a estética dos Impressionistas – que, como foi dito, é desdobramento da crítica ao Realismo pictórico – é reproposta por Breton que, em artigo do decênio de 1950, condena a arte restrita à pura observação do Impressionismo como “uma tentativa de sujeição ao positivismo”⁴³⁴ que tem continuidade no Fauvismo e no Cubismo, pois estes se referem estritamente “ao espetáculo externo”⁴³⁵, e não mais ao espírito como o fez o Simbolismo.

Comenta-se, enfim, que a visada desse estudo foi a obra gráfica de Redon, e particularmente, suas litografias, pois, me parece, que a contribuição do artista para a arte novecentista reside nesse aspecto. Nesse sentido, o conjunto da obra litográfica de Redon não encontra paralelo entre os artistas de sua época.

⁴³⁴ Breton, André. *Do simbolismo*, in *A pintura. Textos essenciais. Volume 7: O paralelo das artes*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo, editora 34, 2005, p. 126.

⁴³⁵ Idem, *ibidem*.

Referências bibliográficas.

Escritos de ODILON REDON

REDON, Odilon. Salon de 1868. *La Gironde*. [S.l.], 19 mai, 9 juin, 1 juil 1868.

REDON, Odilon. *Lettre à Edmond Picard*. [S.l.], 15 juin 1894.

REDON, Odilon. *Traduite en neerlandais et parue dans le Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Rotterdam, 4 juil 1894.

REDON, Odilon. Publiée avec introduction d'E. Picard, sous le titre de "Confidences d'artiste". *L'Art Moderne*. [S.l.], 25 août 1894, n.34.

REDON, Odilon. *Rodolf Bresdin: 1822-1885*. Paris: Salon d'automne, oct. – nov. 1908. Préface du catalogue de la 6^a exposition du Salon d'automne, oct. – nov. 1908, Salon d'automne. (dont une partie fut consacrée aux œuvres de Rodolphe Bresdin).

REDON, Odilon. Confidences d'artiste. *Van Onzen Tijd*. [S.l.], 1909, n. IX-X: 8 mars 1913, n. XXII.

REDON, Odilon. Confidences d'artiste. *La Vie*. [S.l.], nov.-déc.1912, n. 41-43. (reproduit dans A. Mellerio, 1913, et ASM, p. 9-29 et 123-139).

REDON, Odilon. *Artist's Proof*. Trad. Hyman W. Swetoff. [S.l.], automne-hiver 1962, série n.4, v.II, n.2, p.13-20. Título Original: Confidences d'artiste. Original Francês.

REDON, Odilon. A soi-même. *Journal 1867-1915: Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: H Floury, 1922. (introduction de Jaques Morland).

REDON, Odilon. *A soi-même*. Nouvelle éd. Paris: José Corti, 1985. (édition utilisée).

REDON, Odilon. Odilon Redon: *To Myself*. Trad. Inglês. [S.l.]: Portfolio, 1964, n.8. Título Original: *A soi-même*.

REDON, Odilon. *Critiques d'art: Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédées de Confidences d'artiste*. Bordeaux: William Blake Co., 1987. (introduction et notes de Robert Coustet).

Correspondências

BACOU, Roseline. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaere...à Odilon Redon*. Paris: José Corti, 1960. (présentées par Ari Redon, texte et notes de Roseline Bacou).

LEBLOND, Marius-Ary. *Lettres d' Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille*. Paris et Bruxelles: G. van Oest, 1923.

LEVY, Susy. *Lettres inédites d' Odilon Redon à André Bonger, Frantz Jourdain, José et Ricardo Viñes (1894-1915) et de Camille Redon à André Bonger (1902-1913)*. Paris: José Corti, 1987.

REDON, Odilon. *Quelques lettres: à Gabriel Frizeau*. [S.l.]: La Vie, nov. 1916, p.348-349; déc. 1916, p.381-383.

GOGH, Van; GAUGUIN, Paul; REDON, Odilon; CÉZANE, Paul; BLOY, Léon. *A Emile Bernard, Lettres de Van Gogh, Gauguin, Redon, Cézane, Bloy, Bourges....* Bruxelles: [s.n], 1942. (1^a ed., Tornnerre: Editions de la Rénovation esthétique, 1926).

HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres inédites à Jules Destrée*. Genève: Paris, 1967.

MONOGRAFIAS

ARTZ et de Bois: *Odilon Redon: Œuvre graphique complet*. [S.l.]: La Haye, v.2, 1913.

BACOU, Roseline. *Odilon Redon*. Genève: Pierre Cailler, v.2,1956.

_____. *Odilon Redon: pastels*. Paris: Anthèse, 1987.

BERGER, Klaus. *Odilon Redon: Phantasie und Farbe*. Cologne: DuMont Schauberg, 1964.

BLOCH, Vitale. *Odilon Redon*. [S.l.]: La Haye, 1957.

CASSOU, Jean. *Odilon Redon*. Milan: Fabbri, 1972.

COUSTET, Robert. *L' Univers d' Odilon Redon*. Paris: Henri Scrépel, 1984. (Collection «Les Cahiers de dessins»).

_____. Voir ci-dessus [écrits d' Odilon Redon]. [s.n.t.].

DESTRÉE, Jules. *L' Œuvre Lithographique de Odilon Redon: Catalogue Descriptif*. Bruxelles: Edmond Deman, 1891.

EIGELDINGER, Marc. *Suite pour Odilon Redon*. Neuchâtel: Ed. La Banconnière, 1983.

EISENMAN, Stephen Frederick. *On the Politics of Dreams: A Study of the «Noirs» of Odilon Redon*. Princenton: Princenton University, 1984.

FEGDAL, Charles. *Odilon Redon*. Paris: Rieder, 1929. (Collection «Maitrès de l' Art moderne»).

- GAMBONI, Dario. *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*. Paris: Editions de Minuit, 1989.
- GAZDIK, Igor. *Odilon Redon*. Bratislava: Pallas, 1971.
- HARRISON, Sharon Ruth. *A Catalogue of the Etchings of Odilon Redon*. [S.l.]: Ann Arbor, 1975.
- _____. *The Etchings of Odilon Redon: A Catalogue Raisonné*. New York: Da Capo, 1986.
- HOBBS, Richard. *Odilon Redon*. Londres: Studio Vista; Boston; New York: Graphic Society, 1977.
- KEAY, Carolyn; WALTERS, Thomas. *Odilon Redon*. Londres: Academy Editions, 1977.
- MELLERIO, André. *Odilon Redon: peintre, dessinateur et graveur*. Paris: H. Floury, 1923.
- _____. *Odilon Redon*. Nova Iorque, 1968. (1. ed. Paris: [s.n], 1913).
- MESLEY, Roger J.. *The Theme of Mystic Quest in the Art of Odilon Redon*. [S.l.], 1983. Dissertação (Ph.D.) – University of Toronto.
- MORICE, Charles. *Odilon Redon*. Paris: [s.n.], v.8, n. 386, 1891. (Collection «Les Hommes d' aujourd'hui – d' hier»). [avec un portrait de Redon par Schuffenecker].
- MYAGAWA, Atsuchi. *Redon, Rousseau*. Tokyo: 1971. (Collection «L' Art Moderne du monde»).
- ROGER-MARXS, Claude. *Odilon Redon*. Paris: NRF, n.21, 1925. (Collection «Les Peintres français nouveaux»).
- _____. *Redon, fusains*. Paris: Braun, 1950. (Collection «Plastique»).
- SANDSTRÖM, Sven. *Le Monde imaginaire d' Odilon Redon: étude iconologique*. Lund, Suède: CWK Gleerup; New York: Witterborn, 1955.
- SELZ, Jean. *Odilon Redon réveillé*. Paris: [s.n.], 1964.
- _____. *Odilon Redon*. Paris: Flammarion, 1971.
- VIALLA, Jean. *Odilon Redon*. Courbevoie: ACR, 1988.
- WERNER, Alfred. *The Graphic Works of Odilon Redon*. New York: [s.n.], 1969.
- WILDENSTEIN, Alec. *Odilon Redon*. Paris: Editions de Vergennes, n. 21, 1982. (Collection «A l' école des grands peintres»).

WILSON, Michael. *Nature and Imagination: The work of Odilon Redon*. Oxford: Phaidon Press, 1978.

_____. *Rousseau, Redon*. Tokyo: [s.n.], n. 6, 1965. (Collection «Les Chefs-d'œuvre du monde»).

_____. *Rousseau, Redon, Bonnard*. Tokyo: [s.n.], v. 6, 1966. (Collection «Les Grands peintres du monde»).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)