

MALLARMÉ: A POESIA SOB O SIGNO DO ESTILHAÇAMENTO

Raul de Souza PÜSCHEL¹

- **RESUMO:** Neste texto será estudada a poesia de Mallarmé como uma atividade governada por um processo textual híbrido, principalmente em suas obras mais experimentais, inclusive em certos sonetos que já antecipam, com o estilhaçamento sintático, a fragmentação tipográfica posterior de “*Un coup de dés*” e o projeto que não chegou a vingar de *Le livre*, renovando a própria recepção poética, com formas de organização textuais não previstas pela tradição.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mallarmé. Híbrido. Estilhaçamento sintático. Fragmentação tipográfica. Recepção.

A obra de Mallarmé revela uma concepção complexa e estruturalmente híbrida. Mas em que sentido se vê tal hibridismo? Tanto em razão de um ideal quanto de uma prática literária que procuram se afastar cada vez mais da referencialidade e, concomitantemente, de uma organização estrutural convencional.

Assim, o material lingüístico utilizado produz a mesma dissonância que as imagens mallarmaicas muitas vezes de apreensão desconcertante.

A concepção híbrida também se revela em uma sintaxe que, ao colocar inopinadamente certos termos um tanto destacados e independentes dos outros, é implodida por dentro, revigorando até esta forma já tão gasta, em geral, que é o soneto. No limite, tal implosão leva à fratura das páginas de “*Un coup de dés*”, que se vale de uma ampla gama de tipos gráficos. Com isso, Mallarmé criou um novo continente literário, um novo paradigma poético.

Veremos, neste contexto, por que razão Mallarmé, ao criar uma obra híbrida e complexa, tornou-se um dos paradigmas centrais da poética contemporânea.

Jacques Scherer (1957), em *Le “livre” de Mallarmé*, mostra-nos de que modo o autor de “*Un coup de dés*” se adianta e sintoniza a literatura que lhe viria suceder, de certa forma, ao projetar um trabalho poético que teria inicialmente, dez sessões de leitura e quatro obras, num total de quarenta volumes. Estariam, então, em cada

¹ UNIFIEO – Centro Universitário Fieo. Osasco – SP – Brasil. 06020-190. CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica de São Paulo. Área de Códigos e Linguagens. São Paulo – SP – Brasil. 01109-010 – puschel@uol.com.br

sessão, fora o poeta-operador, nove pessoas presentes. Ou seja, se multiplicarmos tudo, teremos trezentos e sessenta folhas (10 x 4 x 9).

Mais à frente, entre os rascunhos de Mallarmé, surge um novo cálculo. Fala-se em vinte e quatro lugares (oito bancadas com três assentos). O vigésimo quinto seria o poeta operador (SCHERER, 1957).

O que mais importa, apesar da diversidade de cálculos, diz respeito a duas questões fundamentais: A) O poeta deixa de ser um sujeito inspirado e passa a ser – conseqüência de uma impessoal elaboração poética, como a de Mallarmé – um mero operador; B) A poesia torna-se uma construção; ela deriva-se de um projeto, de uma intencionalidade, de um lançar adiante, de uma atitude cerebral.

A radicalidade do projeto mallarmaico só poderia ser sentida, enquanto efetivação, com o surgimento do computador, de acordo com a formulação de Arlindo Machado (1993), pois tal mecanismo poderia dar conta do “sonho” de Mallarmé de um livro integral, múltiplo e que contivesse todos os outros. Ou seja, o projeto mallarmaico foge do padrão do livro que se sustém em uma exterioridade feita lei, tal como a *Bíblia*, que para Maurice Blanchot (1969) seria o paradigma de um certo tipo de escritura que teria começo, meio e fim. Seria, então, o livro civilizatório sincrônico à *Bíblia*, ao uno.

Já por sua vez, Mallarmé institui outro procedimento de produção-recepção. Com sua literatura não-unívoca, polifônica, operatória, teríamos o leitor como co-operador/cooperador da escritura, descentrando o texto.

Desta forma, Mallarmé despregar-se-ia de toda tradição literária. Por isso, em seus poemas, “[...] a realidade é sentida como algo insuficiente, a transcendência com o Nada, a relação entre uma e outra com uma dissonância insolúvel. O que permanece? Um dizer que tem sua evidência em si mesmo. O poeta está só com a linguagem.” (FRIEDRICH, 1979, p.139).

Para Hugo Friedrich (1979, p.126), haveria um esquema ontológico mallarmaico, segundo o qual se daria um afastamento do real, além do anseio de encaminhar-se a uma idealidade, a um absoluto, que é o nada, e não a um positivo. “A questão ontológica fundamental de Mallarmé se refere, porém, à relação entre o Nada e a linguagem [...]” por abolição, por afastamento do objeto concreto. Palavras negativas, pertencentes ao campo semântico em torno dos conceitos de abolição, ausência, vazio, lacuna e branco, são palavras-chave em sua poética.

A obscuridade de Mallarmé, portanto, não se resolve como a de Gôngora, pois não está presa a uma tradição ou a “enigmas eruditos, para adestrar o espírito” (FRIEDRICH, 1979, p.119). Ao contrário de Gôngora, a alegoria aqui é o primeiro passo junto à desaparecimento.

Indo quase ao silêncio, Mallarmé vale-se de meios insólitos como

[...] verbos no infinitivo [...], participios segundo o modelo ablativo latino, inversões gramaticalmente injustificadas, supressão da diferença entre singular e plural, emprego de advérbio como adjetivo, alteração da ordem normal das palavras, artigos indeterminados de gêneros novos, não seguindo também sucessões lógico-temporais, sendo que as preposições têm vários sentidos e, acima de tudo, há a fusão do significado de uma palavra no da palavra que está próxima. (FRIEDRICH, 1979, p.117).

Mallarmé opõe-se à pressa da leitura moderna. Sua técnica é a da desintegração, da fragmentação frástica. Achava inclusive que o leitor que lhe era contemporâneo não sabia ler, acostumado que estava com as monótonas diagramações dos jornais de seu tempo.

Excluindo, deste modo, tanto seus poemas de juventude quanto os de circunstância, pode-se afirmar que, fruto de seu procedimento técnico-estético, haveria uma propensão natural em Mallarmé que o levaria dos sonetos mais maduros ao *Coup de dés*, pois já nos primeiros o que temos é a disjunção sintática que conduziria a uma verdadeira reeducação na esfera da recepção do público leitor. Isto é, Mallarmé entrega-se de corpo e alma a um, diríamos assim, raciocínio poetizante. Mais ainda radicalmente que seus contemporâneos e antecessores, aprofunda-se nos ditames da poética, abandonando uma certa lógica ainda “aristotélica” de poetar, para guiar-se pelas leis da analogia e suas sugestões. Ao invés da análise, opta pela síntese. E, assim sendo, pouco lhe importa se o sujeito oracional aparece no primeiro verso e o verbo no último. A sugestão fica revigorada pelo que há de cambiante entre aproximações paronomásticas, metafóricas e aliterantes.

Acontece, então, que o soneto mallarmaico tende ao estilhamento e, progressivamente, seus poemas mais radicais preparam “*Un coup de dés*”, bem como até o projeto de *Le livre*.

O estilhamento sintático dos sonetos será o equivalente do estilhamento visivo-tipográfico de “*Un coup de dés*”. Neste, tem-se um motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes que ditarão sua importância à emissão oral, de acordo com sua posição na página. Dá, neste caso, Mallarmé valor constitutivo à materialidade sígnica, seja através da diversidade dos caracteres topográficos, seja através da posição das linhas na página, seja pela importância que os “brancos” assumem face ao material impresso, seja pelo uso, tal como diz Augusto de Campos, especial da página mallarmaica que “[...] 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 [...]” (CAMPOS et al., 1974, p.178).

Deste modo, o ato escritural, para Mallarmé, deve ser um duplo do cosmos, a se autogovernar, não devendo partir de uma consciência individual, da subjetividade do escritor, pois como poesia pura, o livro afasta o acaso e separa-se mesmo do

homem. No dizer de Maurice Blanchot (1949, p.48), “[...] o livro é o símbolo desta substância autônoma, ele nos ultrapassa.” Encara-se, todavia, o livro em uma forma material de sons e “esta realidade” escritural “[...] nos abre não se sabe qual via junto ao fundo obscuro das coisas. Talvez seja lá uma impostura. Mas talvez esta fraude seja a verdade de toda coisa escrita.” (BLANCHOT, 1949, p.48). E, assim, a palavra teria, em Mallarmé, não uma função representativa, mas destrutiva, aniquilando os objetos. Não se tem um objeto ou imagem ante os olhos, e sim a sua ausência.

Como consequência, a pureza de representação apontaria para o afastamento do referente e do emissor da comunicação, em suas premissas básicas. E, como corolário, são valorizadas apenas as funções metalingüística e poética. Está fundada a intransitividade, pois se a poesia fala de si mesma, até o receptor clássico e passivo está descartado no final das contas. Portanto, a poesia pura despreza o conativo e o fático, e se autoconstela e se auto-intitula.

Assim, conforme afirma Claude Abastado (1970), se um antecessor como Baudelaire, consciente dos processos sógnicos, reconhecia que havia períodos de esterilidade, Mallarmé ia mais longe, não os considerando como patológicos, mas antes como formas de sensibilidade.

Ao contrário dos poetas que tomados pelo estro lírico, sentiam-se inspirados, Mallarmé toma partido não da poesia como um ato que passivamente espera o momento certo para sua elaboração, tal como se fosse possível “esvaziar-se” de conteúdos líricos e emocionais. Assim, para o poeta do *Lance de dados*, é fundamental vencer o acaso palavra a palavra, de modo construtivo, evitando tais acasos e acidentes das paixões da alma.

Em jargão fenomenológico, diríamos que os parênteses mallarmaicos fazem com que a escritura se dê como parênteses do sujeito criador, em prol do poema. E, por isso, conforme Sartre, Mallarmé nega o homem, que é quem transforma “o eterno em temporalidade e o infinito em acaso” (SARTRE, 1986, p.153). Assim, bem antes de Camus, Mallarmé percebeu ser o suicídio a questão premente e original que o homem deve colocar frente a si mesmo (SARTRE, 1986). Contudo, ao invés de se matar, cria o poema crítico, cedendo iniciativa às palavras, com a desapareção elocutória do poeta (SARTRE, 1986). Ou como diria Mário Faustino (1977, p.117-118),

Mallarmé recusa a viver o mundo que rejeita [...] e aproveita seu tempo de vida em três nobres tarefas: a de criticar (sempre através de fazer poemas) uma tradição poética [...] deixando cair os membros mortos e reproduzindo os realmente vivos; a de criar poemas (palavras-coisas conjugadas, organicamente, em padrões, se não totalmente novos, pelo menos renovados) [...] e, finalmente, lançar os fundamentos de “rien ou presqu’un art”.

Ou seja, Mallarmé resgata o que interessa do passado e procede, no sentido bloomiano de *A angústia da influência* (BLOOM, 1991), como todo poeta forte em suas desleitura, ao dar um outro viés a aspectos da tradição poética (basta ver seus sonetos) e ainda apontar para o novo, lançando também as sementes das obras poéticas a serem projetadas, a fim de vencer o acaso, tal como seria o caso do irrealizado **Livro**.

Instrutivamente, Faustino, em sua análise, aponta quatro fases não necessariamente cronológicas da poética mallarmaica. A primeira teria traços parnasos-simbolistas; a segunda, como em *Hérodiade* e *L’après-midi*, conteria poemas que se assemelham aos de um Racine desdramatizado, de um lado, e a Valéry, de outro. Com a terceira fase, “Mallarmé levou a um ponto máximo até hoje não atingido uma linguagem (a poética) e uma língua (a francesa)”, sendo, “ao mesmo tempo o Mestre e o inventor”, “[...] o maior poeta-para-poetas da língua francesa, um dos maiores de todos os tempos e sem dúvida alguma o maior destes últimos duzentos anos.” (FAUSTINO, 1977, p.122). Aí se incluem *Plusieurs sonnets* e *Autres poèmes et sonnets*. Com estes renova a língua e cria objetos verbais. O quarto Mallarmé, por sua vez, inclui “*Un coup de dés*” e *Igitur*.

Assim, ainda segundo Faustino (1977, p.132), há um Mallarmé fiel a seu passado (1ª fase); um fiel a si mesmo, a seu presente e a seu futuro, em sua 3ª fase (*Plusieurs sonnets*, *Autres poèmes et sonnets*); o Mallarmé fiel a seu presente, como *Faune* e *Hérodiade* (2ª fase), além do “Mallarmé do futuro: “*Un coup de dés*” e seu antecedente, *Igitur* (4ª fase).

E como poeta forte, Mallarmé faz uma revigorante desleitura de seu passado. Tomado pela obra mallarmaica, Roberto Alvim Corrêa, em sua excelente análise do poeta, antecipa, para o nosso assombro, certas idéias de Harold Bloom, ao mostrar que Mallarmé parece ter deslido Racine, La Fontaine, Du Bellay, D’Aubigné, Viaux, e não é, assim, fruto de uma geração espontânea, mas traz, face a esta tradição de precursores, ressonâncias inéditas (CORRÊA, 1948, p.67).

Corrêa cita trechos destes autores e também de Valéry e mostra como há um Racine-Mallarmé, um La Fontaine-Mallarmé, e assim por diante. Trocando em miúdos, temos via Mallarmé a releitura do passado, o qual deixa que os membros mortos da tradição poética caiam, “reproduzindo os realmente vivos”, tal como queria Mário Faustino.

Inicialmente, Mallarmé ainda é o Mallarmé leitor de Hugo, Banville, Gautier, Baudelaire, Poe e outros. Mas, ao firmar-se, Mallarmé traz técnicas novas que são, não tanto léxicas – pois seu vocabulário é em boa parte raciniano e baudelaireano –, mas sintáticas.

Para Sartre (1986), o Mallarmé-aprendiz, retoma Hugo em “*Apparition*”; Gautier (pelo vocabulário e pelo ritmo) e Baudelaire (pelo título e pelo assunto)

em “*Guignon*”; ainda Baudelaire quanto aos temas da cabeleira, do azul, do nada, do infinito, da brancura e dos olhos; Banville, quanto à efabulação do “Fauno”; ao *Parnasse contemporain* em *Hérodiade*. (SARTRE, 1986).

Se Mallarmé é usuário de tantos procedimentos poéticos da tradição, é também inventor do presente e projetista do futuro da lírica. Os fragmentos de sua leitura dos poetas do passado representam “[...] o método o menos impuro para se elevar do real infame à poesia, o que é ainda se fazer guiar pelas obras de outro.” (SARTRE, 1986, p.126). Insuficientes os procedimentos líricos do passado, Mallarmé passa a revisar a tradição poética, não via criação léxica (neologismos) ou utilização de palavras antigas (arcaísmos), mas via uma montagem articulatória feita sintaxe de uma língua nova, a partir de uma desconexão, por distanciamento, de termos normalmente agrupados. O termo regente e o termo regido repelem-se momentaneamente para que haja a introdução de novos vocábulos. Assim, as palavras começam a gravitar em torno de outras, não porque o significado está a exigir a complementação de um elo, do fechamento de uma significação, mas sim porque relações analógicas começam a imantar as palavras que se agregam por uma alquimia verbal, como queria Mallarmé. É por isso que dissemos pouco atrás estar a poética mallarmaica governada por uma lógica não aristotélica, não causal, não digital. Mallarmé faz a disjunção do habitual, do que deveria estar ligado pelo hábito lingüístico-normativo, ou em termos semióticos, pela fixação de crenças. Assim, tal como disse Octávio Paz, acerca do “soneto em ix”, Mallarmé se afasta de uma tradição “silogística” de se compor um poema, comum tanto em francês, como no italiano, no espanhol e no português, pela qual “[...] o primeiro quarteto é uma exposição, o segundo sua negação ou alteração, o primeiro terceto é a crise e o último o desenlace [...]”, restituindo-lhe, assim, “seu esquema estrófico essencial: uma oitava e um sexteto” (PAZ, 1971, p.37). Neste poema há apenas duas fases que, ao final, se fundem por uma operação analógica.

Agrupar, não por referência ao real – nem por “mímesis” reproduzir via lógica discursiva -, eis o que fundamenta a concepção sintática mallarmaica.

Como consequência disto, não é possível ler Mallarmé partindo de uma relação de proporções simples, tais como:

Se A é B
Logo, A' é x

Não há dedução a ser feita de modo imediato, pois a metáfora mallarmaica evoca o objeto sem nomeá-lo, tal como as “*femmes cyclistes*”, chamadas por Mallarmé de “*les cheveucheuses de l'acier*”.

Como diz Manuel Bandeira (1951, p.32) “Mallarmé jogava com as analogias numa espécie de contraponto, instituía entre as imagens (e raramente exprimia o

primeiro termo delas) uma certa relação donde se destacava um terceiro aspecto fusível e encantatório apresentado à adivinhação.”

E, de tal modo, Mallarmé cria uma nova poética, afastando-se de uma cadência redonda e convencional. Ao contrário de outros sonetistas, Mallarmé não buscava a chave de ouro. “Para ele, o dístico terminal do soneto deve ser somente como um eco vago e perdido da idéia principal, uma espécie de cadência sonora, de prolongamento luminoso, de luxo inútil, ‘uma última piraeta, um rabo de cometa.’” (CHASSÉ, 1954, p.52, tradução nossa), havendo ainda, segundo Charles Chassé (1954, p.52), uma certa autonomia estrófica, pois para ele, Mallarmé tinha “[...] costume de considerar cada quarteto ou cada terceto como um todo, sem que houvesse ligação sutil entre cada parte do poema, exceto por partículas cômodas como ‘elle’ ou ‘celle’ (‘ecce illa’) quando fosse necessário.” (CHASSÉ, 1954, p.52).

E tal construção, ao mesmo tempo autônoma e de estranha imantação, implanta uma descontextualização textual e referencial. O que não importa desaparece dos textos mallarmaicos, por isso Charles Mauron afirma que em Mallarmé “[...] prosa e realidade comuns são implacavelmente destruídas ao proveito dos únicos fragmentos significativos cercados de branco, de onde surgem a condensação, a elipse, e com todo exagero relativo a tal leitor, a obscuridade [...]. Toda realidade é desinvestida, ao proveito do objeto significativo.” Há assim, “[...] uma repressão do real. Mas o que resta é realçado e de lá vem a aparência enigmática do objeto isolado. Privado do sentido real, exterior, ele demanda um outro interior.” (MAURON, 1964, p.74).

Veja-se, por exemplo, este soneto:

Une dentelle s’abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n’entr’ouvrir comme un blasphème
Qu’absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D’une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu’il n’ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

A tradução de Augusto de Campos (1974, p.72-73) traz as seguintes soluções:

Um rendado se vê desfeito
Na dúvida do Jogo extremo
A entreabrir como um supremo
Não uma ausência de leito.

Esta branca discórdia oculta
De uma voluta com seu mesmo,
Contra a vidraça em luta a esmo
Mais flutua do que sepulta.

Mas junto a quem o sonho doura
A dor adormece a mandora
Ao oco Nada musical

Tal que através de qualquer vitral
Sem outro ventre que o seu ser,
Filial se pudera nascer.

Um rendado abolido; um entreabrir-se somente como ausência; um oco nada musical; nenhum ventre. Há aqui uma negação, uma repressão do real e um jogo supremo de palavras que se imantam.

Emile Noulet (1948, p.105) mostra que Mallarmé não se esquece de suas mímicas gráficas, como o “*a n’ entr’ouvrir*” (verso 3), tal qual se houvesse um duplo entreabrir, além de trocadilhos melopaicos, como em “*Tristement dort une mandore*” (verso 10), em que se tem (*triste*)*ment dort – mandore*.

Privado do sentido real, “*mandore*” ecoa analogicamente em “*ment dort*”. Interioridade sonora; interioridade de um ventre nulo; interioridade feita um sonho que se doura.

Ao contrário do que farão as desleitura drummondianas e cabralinas, este poema só dará voz ao puro, à relação sugestiva e significativa, ao intransitivo, pois o que remete à realidade (cujo radical latino “*res*” significa “coisa”) é ou apagado ou jogado para o campo circunstancial.

Assim, Mallarmé sempre foi claro quando desejou, pois nos lembra Manuel Bandeira (1951) que as cartas do mestre francês sempre chegaram mesmo tendo escrito a destinação destas cartas sob a forma de versos, o que fugiria a qualquer princípio de objetividade referencial. Ou seja, Mallarmé é 100% claro, mesmo valendo-se do literário, para ocasiões corriqueiras, como o de uma situação postal.

A intransitividade é marca expressiva do poema acima, pois a especificidade do autor se dá por esta flutuação (vide verso oito), por este jogar que traz

ambigüidade, a dúvida dos dados que a leitura permite ao receptor em sua atividade de deciframento, pois como se disse, o escritor é um mero operador, e o leitor, um outro. O que, portanto, nasce em Mallarmé, é a fundação de novos sentidos, numa poética da abertura. A intransitividade então se dá, frente ao que já aparece instituído, mas ela permite, ainda assim, um transitar comunicativo para o leitor que souber compartilhar os efeitos do verbo velado, decifráveis apenas enquanto alegoria de si mesmo, poema. Ou seja, a poética pura é tal qual uma religiosidade literária. O ídolo mallarmaico transforma-se em um conjunto de sugestões que vibram feito harmonias de um “nada musical”. A pureza de relações harmônicas tende não ao que se subestabelece, ao que é substância, ao que é o Ser instituído, mas sim ao que se faz no gesto da leitura. O leitor torna-se, então, um eleitor que, tal como diz uma palavra da mesma raiz de eleitor, pertence à elite dos que podem partilhar a crença no poético em si.

Insanidade ou sanidade demais, seja o que for, Mallarmé oculta e desoculta, ao mesmo tempo, fala e cala-se. Por isso, há um entreabrir que nada mostra, uma luta a esmo, de uma “branca discórdia” de “uma voluta com seu mesmo”. O que se tem não é uma aflitiva presença de uma pedra que persegue o eu lírico, e sim o duplo cosmos, que, por nunca se estabilizar, não tem imagem definida, e se refere na imagem do Nada, que é um oco musical, que é a dívida de um jogo extremo, que segue o imperativo de lançar os dados, feitos informes de puras analogias que se fecham sobre si mesmas.

Assim, do Nada mallarmaico à Pedra drummondiana-cabralina (que fatiga o olhar no primeiro e entranha a alma, no segundo) há um movimento de deslocamento face ao poeta francês.

A elipse mallarmaica não é mera figura de linguagem dedutível por deciframento simples, mas antes é operação fenomenológica, estruturação sígnica a criar parênteses em nexos e cláusulas de ordenação. Descontextualiza o que normalmente se agruparia enquanto linguagem, texto, interferindo a tal ponto nos fenômenos percebidos via leitura que é como se o real deslocasse suas referências. Protótipo do poeta puro, Mallarmé recusaria o reconhecimento da comunidade e a glória fácil.

Falando sobre a poesia moderna, John Ranson (1968, p.223-224) diz que esta “[...] não contém valores morais, políticos, religiosos, sociológicos. Não trata da ‘res publica’ [...]. O poeta puro tendo determinado assunto diante de si deixa de fazer qualquer afirmação sobre ele.” Depois Ranson (1968, p.227) nos mostra que tal separação entre a arte e as outras esferas tem sua gênese com o surgimento do protestantismo que “afastou da religião as propriedades estéticas [...]”.

Mallarmé é o protótipo do poeta que a modernidade escolheu como paradigma, mas que se estende a tal ponto que mostra ter nítidas marcas até sobre aspectos da poética da pós-modernidade inclusive, com sua concepção de poesia que, segundo

Augusto de Campos et al. (1974), é estrutural, gestáltica, além de seu conceito de poesia permutacional, gesto operativo, conforme o projeto do **Livro** (SCHERER, 1957).

Como poeta protótipo da modernidade, Mallarmé é o autor que tem uma fala quase silente, além do verso não anedótico, estético, sem incursões em outros campos, desligado de valores morais, políticos, religiosos e sociológicos. Funda Mallarmé uma nova religiosidade, a do poema-crítico, a do poema que se volta sobre si mesmo e ecoa-oco de si, “*créaux néant musicien*”, valendo-se do que Octávio Paz chama de razão irônica, que seria para este teórico a razão típica da modernidade. A sociedade moderna aderiria à visão linear do Cristianismo – oposta ao pensamento cíclico, mas negando a ontologia cristã, para colocar o progresso e a história como vetores, em face de uma razão crítica que não mais estabeleceria correspondência por analogia frente a um critério de verdade, mas levantaria a ironia – e ainda a dúvida -, e não mais uma realidade revelada, como no Cristianismo, cujo exemplo na literatura medieval seria a *Divina comédia* que, por processo analógico-alegórico, referir-se-ia ao “Êxodo” e ao “Evangelho”. Contrariamente, *Dom Quixote*, obra precursora da modernidade, não apresentaria uma chave do mundo que tenha sua transcendência no alto, na imagem revelada. O modelo de Cervantes é outro: as novelas de cavalaria. Ou seja, não o sacro, mas o derrisório, a diversão, o passatempo. Em última instância, a palavra vã que aparece em *Dom Quixote* (PAZ, 1975, p.30).

Em outro ensaio fundamental, Paz afirma:

Durante toda a sua vida Mallarmé falou de um livro que seria o duplo do cosmo. Ainda me assombra que tenha dedicado tantas páginas para dizer-nos como seria esse livro e tão poucas para revelar-se a sua visão de mundo. O universo, confia a seus amigos e correspondentes, parece-lhe ser um sistema de relações e correspondências, idéia que não é diferente da de Baudelaire e dos românticos; contudo nunca explicou realmente como via nem o que era aquilo que via. A verdade é que não via: o mundo deixara de ter imagem. A diferença com Blake e seus universos povoados de símbolos, parecerá ainda mais notável se se recordar que ambos os poetas falam em nome da imaginação e que os dois julgam-na uma potência soberana. A diferença não depende unicamente da diversidade de temperamento e sensibilidade e sim dos cem anos que separam **The marriage of heaven and hell** (1793) de um **Coup de dés** (1897). A mudança da imaginação poética depende da imagem do mundo. (PAZ, 2005, p.114, grifo do autor).

Mallarmé flagra puras relações em um momento que se abre a ele e aponta adiante. Situado em seu tempo, percebe o desdobramento que advém das pegadas que seu estar no mundo no aí-tempo permitem alcançar. E o alcance de Mallarmé é o nosso hoje. E ele nos dá uma nova prática de leitura que não só escapa de

torneios espontaneístas, como também cria uma sintaxe que adere ao contraponto, ao uso do branco na página, às quebras significativas. Nada deve ser dito num ingênuo primeiro plano e o poeta deve agir como o músico que liberta seu tema de uma sucessiva, monótona e estagnada disposição habitual, e as palavras devem ser percebidas e valorizadas sem se levar em conta, necessariamente, sua seqüência normal. Ler é uma prática que os contemporâneos, diz Mallarmé (1945), não dominam, exceto a do jornal com sua monotonia.

Para tanto, segundo Jean Cohen (1978), em seu estudo confrontativo de três autores clássicos (Lamartine, Hugo e Vigny) e três simbolistas (Rimbaud, Verlaine e Mallarmé), que resulta da concepção de poesia como desvio da norma, Mallarmé é, mesmo entre os chamados simbolistas, o mais radical frente aos processos habituais.

Em que pese a leitura de Cohen estar balizada por uma preocupação excessivamente estatística e parecer voltada para o par norma/fuga da norma, a partir de um mecanismo fácil e automático de desvio estilístico, sua obra permite que vejamos objetivamente – apesar da estreiteza desta – a imensa novidade que representa o Simbolismo francês e, dentro deste, superando a todos – e transcendendo até mesmo o movimento a que se liga – Stéphane Mallarmé.

Quanto às pausas métricas não pontuadas temos o seguinte quadro dentro do livro de Cohen (1978, p.59), que agora estudaremos:

clássicos: 11%
românticos: 19%
simbolistas: 39%

Sendo que, entre os simbolistas, tem-se Rimbaud com 29%, Verlaine com 36% e Mallarmé com 52%. Segundo Cohen, portanto, o aumento estatístico, neste item, em favor dos simbolistas, deve-se principalmente a Mallarmé.

Mallarmé leva vantagem até sobre os simbolistas quanto ao uso dos epítetos impertinentes.

Pelo quadro, tem-se tal estatística (COHEN, 1978, p.101):

clássicos: 3,6%
românticos: 23,6%
simbolistas: 46,3%

Entre estes últimos: Rimbaud 44,0%; Verlaine 42,6%; Mallarmé 53,0%.

Ou seja, Mallarmé leva mais de 20% de vantagem sobre Rimbaud e Verlaine. Isto para não falar do confronto com os clássicos e os românticos.

Quanto, por sua vez, aos epítetos de cor impertinente, tem-se o seguinte quadro (COHEN, 1978, p.108):

clássicos: tende a zero
românticos: 4,3%
simbolistas: 42,0%.

Entre estes últimos: Rimbaud: 42,0%; Verlaine: 36,0%; Mallarmé: 48%.

Ou seja, Mallarmé leva mais de 30% de vantagem sobre Verlaine e mais de 10% sobre Rimbaud, isto para não falar da absurda vantagem sobre clássicos e românticos.

Quanto ao item epítetos redundantes (sem os impertinentes), temos o seguinte quadro (COHEN, 1978, p.122):

clássicos: 40,3%
românticos: 54,0%
simbolistas: 66,0%.

Dentre os simbolistas: Rimbaud: 63,0%; Verlaine: 67,0%; Mallarmé: 70%.

A vantagem de Mallarmé sobre Rimbaud e Verlaine é discreta, mas o autor de **Coup de dés** já trabalha quase no limite neste item, pois desvia-se da norma em 70% dos casos.

Quanto ao item epítetos anormais (impertinentes e redundantes), tem-se o seguinte quadro (COHEN, 1978, p.122-123):

clássicos: 42,0%
românticos: 64,6%
simbolistas: 82,0%.

Entre estes últimos: Rimbaud: 79,0%; Verlaine: 81,0%; Mallarmé: 86,0%.

De novo a vantagem de Mallarmé face aos outros simbolistas é pequena, porém mais uma vez se percebe que Mallarmé trabalha no limite.

Aliás Mallarmé é o poeta que mais se afasta da norma entre estes nove autores fundamentais da literatura francesa. Perde em pouquíssimos itens, e sua perda é quase sempre aparente. Quando se trata, por exemplo, de epítetos invertidos, é um dos autores que mais se aproxima do que é normal em relação à prosa científica. Os clássicos, neste item, desviam-se 54,3% das vezes contra 26% de Mallarmé. Contudo, o que fizeram os clássicos tornou-se uma prática tão habitual, em termos literários, e algo tão próximo do modelo gramatical da língua latina, que não inverter aqui é que nos parece o desvio.

No levantamento, aliás, Cohen (1978, p.163) parece correto, mas peca nas considerações que lhe deram o suporte teórico, pois para ele toda poesia vale-se de um “mecanismo de fabricação do poético” que se decompõe “em dois tempos: 1º) Posição de desvio; 2º) Redução do desvio”.

Ora, esta concepção mostra-se simplória, típica de uma época que julgava científico o trabalho sobre ciências humanas e literatura que se valesse de considerações um tanto matemáticas e/ou estatísticas, baseadas em soluções mecanicistas, no pior sentido do termo.

Tal solução mostra-se mais simplória ainda ao analisar a produção de um poeta que jamais poderia aceitar a poesia como redução de um desvio, o que contraria as suas mais importantes convicções. Para ele, a total inteligibilidade é igual à monotonia; é não saber ler; é limitar a possibilidade da escritura.

Mallarmé está mais próximo da concepção metafórica de um Umberto Eco do que da estabelecida por um Cohen, pois o escritor e semiótico italiano crê que a metáfora produz um curto-circuito neuronal em sua recepção, já que a metáfora estaria sempre veiculada à capacidade e complexidade semiótica que detém o destinatário e, assim, explicita-nos sua pragmática da interpretação da metaforicidade, valendo-se de uma árvore, como a de Porfírio que determinaria em que ponto (nó) de uma enciclopédia internalizada por um receptor, o leitor identificará o que foi conotado (ECO, 1991).

Por sua vez, Giuseppe Minini (1989) nos mostra que a metáfora revela um polilógico plano de semiose. Haveria uma opção interpretativa, atualizada pelo receptor, que – a partir do contexto – depreendeia o conteúdo proposicional e a força ilocucional do texto gerado. A recepção dar-se-ia de modo abduutivo, dentro de um contexto que ofereceria, de certo modo, pistas para interpretar adequadamente um conteúdo proposicional.

Tais concepções parecem mais válidas tanto estética quanto semioticamente falando face à produção mallarmaica.

O prêmio Nobel de medicina, pela descoberta da química do impulso nervoso, John Carew Eccles (1991), afirma que um neurônio pode atuar sobre mais de cem outros. Daí se pode dizer que o nível de complexidade informacional de cérebro é quase infinito.

Esta capacidade mallarmaica de criar um texto que gera diversas significações está mais próxima de conceitos abduuticos de recepção, do que de conceitos fechados, baseados em reduções do desvio.

Se Mallarmé conhecesse Nietzsche, valer-se-ia talvez das palavras do filósofo alemão e diria que a verdade é um batalhão de metáforas móveis (NIETZSCHE, 1978).

A prática mallarmaica é não estagnante e agiliza processos novos de recepção literária, apontando assim para a poesia do século XX. Suas palavras são como neurônios a estabelecer sinapses, ampliando a complexidade sígnica da produção poética.

Merleau-Ponty (1974) nos mostra que a linguagem deve ser vista sob dois prismas. Pelo primeiro, trabalhamos com o já instituído, com a linguagem sedimentada pela cultura, dicionarizada, normatizada. É o que chama de linguagem falada. Pelo segundo, trabalhamos com o não sabido, o não sedimentado, com o que não é texto ainda para dada cultura. É o que chama de linguagem falante.

A linguagem falada nada nos acrescenta, não move o que é nosso corpo rumo a novas percepções de mundo, pois por ela o mundo e suas coisas já estão referidos e instituídos.

Contudo, o agir humano e sua escritura no mundo traz diversidades e reversões nas significações. Podemos ler Mallarmé e, inicialmente, não o entender, mas por força de habitá-lo, de sentirmos o fogo de sua linguagem, de repente somos tomados por um novo conjunto significativo que altera a nossa percepção. E esta é a linguagem falante, a que pega como fogo, a que reestrutura nossa concepção do que é texto, do que é cultura.

Assim, para Merleau-Ponty (1974, p.52-53),

[...] é em bom direito também que além de todos os semi-silêncios ou todos os subentendidos da palavra, pretendo ter-me feito entender e coloco uma diferença entre o que foi dito e o que nunca foi. Enfim é em bom direito que trabalho para me expressar mesmo se está na natureza dos meios de expressão serem transitórios: agora, pelo menos eu disse alguma coisa, e o quase silêncio de Mallarmé é ainda alguma coisa que foi expressa. O que há sempre de nebuloso em cada linguagem, e que a impede de ser o reflexo de qualquer língua universal – onde o sinal recobriria exatamente o conceito – não a impede, no exercício vivo da palavra, de preencher seu papel de revelação, nem de comportar suas evidências típicas, suas experiências de comunicação.

É esta nova experiência de comunicação que nos traz Mallarmé. Por habitá-lo “in-sistentemente”, vários poetas e críticos puderam, no século XX, repensar o conceito de poesia. Por isso, Mallarmé representa, de certo modo, um novo paradigma poético. Por isso, ficou por tanto tempo marginalizado, mesmo na França, em se pensando na história oficial da literatura, que o preferia considerar uma espécie de fracasso exemplar nas suas produções mais radicais. Isto aconteceu por ser sua produção incompreensível para os padrões habituais. Aliás, só o compreendemos se aceitamos habitar outra morada, aceitando acompanhar uma poética que fez a desleitura de toda uma tradição, para instituir uma outra. E como poeta forte, ele deixa pegadas, marcas e mais marcas.

Para sintetizar o que vem a ser a sua concepção, nada melhor do que ver seus textos teóricos, verdadeiras artes poéticas a pregar que o poeta deve ceder iniciativa às palavras. E, tecnicamente, pensa na música e em seus efeitos vibratórios, em suas fugas temáticas que geram a fragmentação e o mistério. É garantia contra o excesso

de clareza a sintaxe, que funcionaria como a estrutura que, ao lado da transposição, garantem a concretização da escritura. A primeira, ao invés de defender os arranjos habituais, valer-se-á dos agrupamentos que se dimensionam em motivos primários, secundários e adjacentes. As palavras também serão agrupadas de acordo com seus caracteres tipográficos, criando-se, assim, uma espécie de vínculo sintático-tipográfico.

A transposição, por vez, é o processo que permite a representação, nunca baseada na exatidão ou na clareza, mas sim no poder da sugestão. “O objeto nomeado, em sua reminiscência, deve banhar-se em uma nova atmosfera”, sendo a mimesis da natureza “uma quase desapareição vibratória segundo o jogo de palavra” (MALLARMÉ, 1945, p.368).

A arte pura de Mallarmé foge, portanto, do real, do referencial e do circunstancial, aos quais chama de anedóticos. Sua técnica é a de um jogo de puras relações de palavras. Seu verso não tende à comunicação, ao informacional, mas o que o afasta de toda tradição é a radicalização de seus processos. Se a poesia sempre tendeu ao não referencial, ele generaliza este princípio e seus textos mais importantes são construídos com o intento de não se fazerem claros, não porque Mallarmé seja incapaz de ser transitivo ou comunicativo, mas porque a sua crença poética dá-se em torno da obra autocentrada e fechada em si mesma, como se esta fosse uma coisa-em-si, um todo.

PÜSCHEL, R. de S. Mallarmé: the shattered poetry. *Itinerários*, Araraquara, n. 26, p. 81-97, 2008.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, Mallarmé's poetry, and mainly his experimental work, will be studied as an activity ruled by a hybrid textual process that renewed poetic reception, with forms of textual organization that were not foreseen by tradition. It will also analyze sonnets that anticipate, with their syntactic rupture, the later typographic fragmentation of Un coup de dés and of the project that was never developed called Le Livre.*

■ **KEYWORDS:** *Mallarmé. Hybridization. Syntactic rupture. Typographic fragmentation. Reception.*

Referências

ABASTADO, C. **Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé.** Paris: Lettres Modernes, 1970. (Archives des lettres modernes, n. 119).

- BANDEIRA, M. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: _____. **De poetas e de poesia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Serviço de documentação, 1951. p.21-51. (Os cadernos de cultura, 64).
- BLANCHOT, M. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. Le mythe de Mallarmé. In: _____. **La parte du feu**. Paris: Gallimard, 1949. p. 35-48.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- CAMPOS, A. et al. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHASSÉ, C. **Les clés de Mallarmé**. Paris: Aubier – Montaigne, 1954.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CORRÊA, R. A. Mallarmé. In: _____. **Anteu e a crítica**: ensaios literários. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948. p.55-68.
- ECO, U. Metáfora e semiose. In: _____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991. p.141-194.
- ECCLES, J. C. O cérebro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 maio 1991. Caderno Ciência, p.2.
- FAUSTINO, M. Stéphane Mallarmé. In: _____. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.117-133.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- MACHADO, A. O sonho de Mallarmé. In: _____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: EDUSP, 1993. p.165-192.
- MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945.
- MAURON, C.M. **Mallarmé par lui-même**. Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M. **O Homem e a comunicação**: a prosa do mundo. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- MININI, G. Metaphor as poligic semiosis. **Semiotics**, New York, v.73, n.3/4, p.233-247, 1989.
- NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

- NOULET, E., **Dix poèmes de Stéphane Mallarmé**. Lille: F. Giard; Genève: E. Droz, 1948.
- PAZ, O. Os signos em rotação. In: _____. **Signos em rotação**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 3). p.95-123.
- _____. **El signo y el garabato**. México: J. Mortiz, 1975.
- _____. El Soneto en ix. In: _____. **Traducción**: literatura y liberalidad. Barcelona: Tusquets, 1971. p.33-51.
- RANSON, J.C. Poetas sem glórias. In: NOSTRAND, A. D. (Org.) **Antologia de crítica literária**. Rio de Janeiro: Lidador, 1968. p.223-237.
- SARTRE, J. P. **Mallarmé**: la lucidité et la face d'ombre. Paris: Gallimard, 1986.
- SCHERER, J. **Le "livre" de Mallarmé**. 2.ed. Paris: Gallimard, 1957.

