

# O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot

*The way of silence: Mallarmé and Blanchot*

Sandra M. Stroparo

Universidade Federal do Paraná – Curitiba – Paraná – Brasil



**Resumo:** A mudança de paradigma representada pela poesia moderna implica uma série de particularidades dentre as quais o silêncio e suas possibilidades elocutórias se afirmam em embate e fertilidade. Contando com a leitura da obra de Mallarmé, e particularmente de alguns ensaios e do poema “Um lance de dados”, o texto busca apresentar o trajeto pelo qual a descoberta do que Mallarmé chamou de Nada, destruição e silêncio, pôde gerar para a crítica moderna, e especialmente para o crítico e autor Maurice Blanchot, uma vertente de compreensão da nova poesia bem como de suas próprias possibilidades de análise e compreensão.

**Palavras-chave:** Poesia Moderna; Crítica Literária; “Um lance de dados”

**Abstract:** The change of paradigm that modern poetry represented implies a series of characteristics among which Silence and its elocutory possibilities rise as struggle and fertility. From a reading of Mallarmé’s works, and particularly of some of his essays and the poem “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hazard”, this piece seeks to represent the path along which the discovery of what Mallarmé called Nothing, Destruction and Silence has been able to forge for modern criticism, and especially for critic and author Maurice Blanchot, a new way of understanding this new poetry and, at the same time, of understanding its own possibilities of analysis and comprehension.

**Keywords:** Modern Poetry; Literary Criticism; “Un Coup de Dés”

---

Em 1897 Mallarmé publicou o poema “Um lance de dados” pela primeira vez. Como se tratava de um periódico, a Revista *Cosmopolis*, viu por bem publicar também uma introdução (Mallarmé a chamou de *Observation*) que de alguma maneira desse ao texto um apoio para sua leitura, já que ele próprio tinha plena consciência do caráter de inovação que o poema apresentava.

Esse prefácio é considerado um dos textos mais “explicativos” e claros de Mallarmé, valendo por uma declaração de princípios para o poema específico ao mesmo tempo em que praticamente resume uma poética para a poesia moderna. De pequena extensão, toca em questões importantes como a presença dos espaços em branco nas páginas do poema, largos espaços entre os quais os versos se distribuem, por vezes quase pulverizados:

Os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem 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.<sup>1</sup>

A identificação dos “brancos”, dos vazios da página com a ideia de silêncio definirá não só a leitura do poema como muito da produção e dos estudos da poesia moderna ao longo do século seguinte. As “subdivisões prismáticas da Ideia”, outra expressão forjada nessa introdução, é fundamental para a compreensão da natureza dos versos, da sua distribuição pela página, de suas imagens em suspenso e de suas possibilidades, múltiplas, de leitura. O papel, o vazio do papel, explica a introdução, intervém, altera e alterna-se com as imagens criadas por esses versos.

Nesses espaços em branco o que se cria é o silêncio. O silêncio é significativo, afirmativo, é o espaço que pelo que não diz acaba também por fazê-lo.

<sup>1</sup> MALLARMÉ, in CAMPOS, CAMPOS, e PIGNATARI, org. e trad., 1974, p. 151.

E é também nesse vão entre versos, no meio desses silêncios, que um crítico como Maurice Blanchot erguerá sua obra, devotada à literatura e<sup>2</sup> “ao silêncio que lhe é próprio”, para usar a expressão com que ele gostava de se apresentar em seus livros<sup>3</sup>.

Tendo em Mallarmé um de seus principais referenciais, Blanchot foi responsável por elaborar leituras que fazem parte, hoje, do segundo momento da fortuna crítica do poeta. Seus trabalhos ajudaram a formar uma linha de leitura da obra que permitiu a Mallarmé ser estudado em perspectivas diferentes, àquela altura, das de uma exegese, tendo significativamente alargadas suas compreensão e possibilidades críticas.

Esse processo se dá a partir de *Faux-pas*, de 1943, livro que reúne ensaios variados mas onde há vários que têm Mallarmé como centro. O primeiro ensaio da segunda parte “Digressions sur la poésie”, se intitula “Le silence de Mallarmé” e abre a trajetória de textos de Blanchot sobre o poeta e, especialmente, sobre o tema do silêncio.

Aos poucos, o que descobrimos em Blanchot é que sua forma de compreensão da obra de Mallarmé se faz a partir de procedimentos de apreensão e incorporação, em sua própria obra, dos meios próprios à poesia e à crítica do poeta. Não há cópia ou emulação, o que há é uma forma de se pensar que coincide, principalmente em sua construção de linguagem, com a intransitividade dos textos de Mallarmé, com o silêncio que ele incorporou a seus textos. Ou, como afirmou Blanchot, em grunhir e silêncio: “Nem ler, nem escrever, nem falar, não é o mutismo, é talvez o murmúrio inaudito: grunhido e silêncio”<sup>4</sup>.

Blanchot assume então o silêncio não como uma descoberta, sua ou de Mallarmé, e nem como imposição ou manifesto estético, mas, como o poeta, como uma necessidade, uma forma de dizer, uma saída para dizer o que não se pode, e a única forma para isso. Ou ainda, como queria Wittgenstein: “Sobre aquilo de que não se pode falar, devemos guardar silêncio”<sup>5</sup>.

Chega-se então a um impasse em que o oposto etimológico da *poiesis*, da criação e do dizer, passa a ser poesia também. Ao elaborar essa leitura de Mallarmé, Blanchot permite à crítica uma saída, uma nova via, o que incluía de início a incorporação de uma trajetória de revisão de procedimentos clássicos de análise literária, ligados ainda à ideia de representação como origem e fundamento da criação literária. Afinal, o que o silêncio imita?

A tradição dos estudos literários, especialmente a partir da Renascença e mais especificamente a partir do século XVIII, havia feito da retórica clássica um referencial teórico que fundamentaria a criação e avaliação de discursos vários, incluindo o literário. Como se sabe, o principal referencial para essas regras eram as próprias

obras clássicas, fontes supostamente perfeitas cujas cópia e repetição eram não só esperadas como estimuladas. E assim até a explosão romântica.

Ao romper com as regras da *inventio* (assunto), da *dispositio* (organização) e da *elocutio* (ornamentação), a literatura romântica recusou o referencial clássico e criou novos paradigmas para a arte. Dos assuntos às formas dos textos, o romantismo inaugurou uma nova arte e, no limite, uma nova forma de pensar.

Assim, com a repetição dos clássicos caindo em desuso, a sede de criação e originalidade toma conta da produção artística ao longo do século XIX, levando aos poucos às radicais inovações que a modernidade viria a instaurar.

Não foi, claro, um processo simples. Os primeiros momentos românticos receberam uma resistência da crítica que se ancorava, em suas avaliações, num referencial que não servia para as novas obras. O alargamento de horizontes promovido por esses autores jovens incluía, como não podia deixar de ser, uma modificação no trato da linguagem e a quebra de hierarquias retóricas tradicionais – que supunham, por exemplo, que a *dispositio*, ou seja, o “dizer”, devia ser sempre subordinada à *inventio*, ao “saber”, nobre e adequado<sup>6</sup>. E era o oposto disso que a literatura começava a promover. A materialidade da linguagem começava a ganhar status próprio e, de certa forma, independente até mesmo do próprio homem.

Um dos críticos a esse primeiro momento romântico dirá por exemplo que nesse processo o homem corria o risco de perder, para si, a linguagem, ou que a ele restaria apenas o balbucio e não mais a fala<sup>7</sup>. No limite, essa literatura representaria a própria morte do homem.

Essas questões, por outros meios, foram centrais para Mallarmé e redundaram na crítica de Blanchot, numa espécie de resposta do tempo às primeiras crises provocadas pelos românticos. Sim, a literatura pode ser balbucio e assim silêncio, e assim morte. Mas isso não é o fim.

E a poesia de Mallarmé o comprova. Embora tenha, em vida, recebido críticas de toda ordem, inclusive as que o consideravam obscuro e incompreensível, a persistência de Mallarmé em sua própria poética (perseguindo um dizer que não entrega e que rompe qualquer pacto tradicional entre voz poética e leitor ao resguardar-se em silêncio e suspensão, suposições apenas, que cada verso apresenta

<sup>2</sup> Todas as traduções apresentadas nesse trabalho, exceto quando indicado na bibliografia, foram feitas por mim.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *romancier et critique, est né en 1907. Sa vie a été entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre*. Essa é a apresentação sempre repetida no início de seus livros.

<sup>4</sup> BLANCHOT, 2006, p. 154-155.

<sup>5</sup> WITTGENSTEIN, p. 89, 2007.

<sup>6</sup> Ver RANCIÈRE, 1998.

<sup>7</sup> Ver PLANCHE, 1938, e RANCIÈRE, 1998.

e sonega, simultaneamente) finalmente alcançou uma transitividade possível, moderna, que convoca e integra o leitor ao fazer poético, ainda que o fazer possa tratar, no limite, de silêncio e morte.

E é nesse estreito e restrito espaço de trabalho que Blanchot acabou por localizar também parte significativa de sua obra. Em “*Le silence de Mallarmé*”, em *Faux pas*, trata da biografia de Henri Mondor sobre o poeta, *Vie de Mallarmé*, para refazer o trajeto da descoberta do silêncio que Mallarmé explicitou em cartas e que Mondor reproduziu em parte. A descoberta de Mallarmé e o processo que o levou a isso, parecem impressionar profundamente Blanchot, tocado provavelmente por um reconhecimento identitário.

“A destruição foi minha Beatriz”, dirá Mallarmé sobre o período em que, vivendo no interior da França seus primeiros anos de trabalho como professor e buscando incessantemente seu próprio verso, passou por uma severa crise criativa e pessoal. Dessa crise séria, que durou alguns anos, resultou um novo modo de pensar, de escrever, e um projeto de obra que tinha no *Livre* seu ponto culminante.

Passando pela descoberta do Nada e pela consequente destruição do que ele mesmo tinha sido até então, Mallarmé chegará ao silêncio como elemento privilegiado de sua obra. E silêncio que se dará em várias instâncias: na rarefação de sua produção, na hesitação em publicar, na prática preferencial por calar em resposta às muitas reações de recusa a sua poética e, principalmente, na invenção de um verso novo em que a hesitação, a intransitividade, as lacunas, as suposições e a suspensão de sentidos desafiaram seus leitores à compreensão de uma nova forma de poesia.

Mas o silêncio em Mallarmé não precisa supor rarefação na expressão, concisão ou ausência. O silêncio pode ser tema, mas pode também ser forma de expressão, decisão prévia da pessoa discursiva, pode ser a maneira escolhida para construir uma voz que vele sem a intenção de recusar, mas que proteja o necessário, tanto da pessoa, quanto daquilo de que se fala. Sua poesia, como podemos perceber em inúmeras reescritas que resgatamos hoje, mostra muito claramente esse véu que o autor-revisor tece aos poucos sobre os versos, limpando-os até o limite máximo da língua (ou quase além dele). Foi certamente esse tipo de compreensão, aliás, que motivou em Blanchot uma aproximação não apenas temática mas também de procedimentos verbais.

Mallarmé, em um ensaio de *Divagations*, “L’Action restreinte”, publicado originalmente na *Revue Blanche*, em 1895, forneceu alguma munição para os estudos em torno do silêncio: o silêncio do texto, o silêncio elocutório e a existência do próprio texto, subordinada a sua possibilidade de publicação. Fernando Scheibe, tradutor

de *Divagações* no Brasil<sup>8</sup>, afirmou que esse é um livro que trata das “possibilidades políticas da poesia”<sup>9</sup> e esse texto, particularmente, fala da “ação” do autor.

O escritor, de seus males, dragões que ele mimou, ou de uma alegria, deve se instituir, no texto, o espiritual histrião.

[...]

Publique.

O Livro, onde vive o espírito satisfeito, em caso de mal-entendido, um obrigado por alguma pureza de folguedo a sacudir o grosso do momento. Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como o autor, não reclama aproximação de leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar totalmente só: feito, sendo. O sentido sepultado se move e dispõe, em coro, das folhas.<sup>10</sup>

Mallarmé tinha ainda publicado muito pouco, mesmo depois de anos com um projeto de “Obra” pronto. Mas, em alguns parágrafos desse texto encontramos até mesmo alguns imperativos, o que é especialmente interessante para o verbo “publicar”. O poeta, quase sem publicações, fala do “ser escritor”, e é incisivo acrescentando um “Publique”, mas afirma que o livro, *impersonnifié*, despersonificado, “não reclama aproximação de leitor”: essa sentença já foi usada de várias maneiras pela crítica, cogitando que haveria aí um suposto descaso do autor pelo leitor, o que justificaria o tão discutido hermetismo de sua obra. Mas talvez não seja só isso, ou não seja tão simples assim.

Enquanto em algumas obras a estratégia discursiva do endereçamento<sup>11</sup> pode ser relativamente explícita, o extremo oposto, sua negação, a aparente recusa, uma espécie de “silêncio de endereçamento”, acaba por se tornar por si só uma estratégia discursiva equivalente, como que a confirmar o fato de que nenhum texto “saberia conceber-se sem a inscrição de seu endereçamento”<sup>12</sup>.

O uso desse conceito por Kaufmann é coerente com o que ele propõe para a leitura de alguns textos – Mallarmé, Valéry, Ponge e Blanchot. O crítico, na realidade, apresenta-os como responsáveis pelo levantamento de suas hipóteses, considerando-os pertencentes a uma

<sup>8</sup> MALLARMÉ, 2010.

<sup>9</sup> SCHEIBE, 2010.

<sup>10</sup> MALLARMÉ, 2010. p.171,173.

<sup>11</sup> Considere-se aqui KAUFMANN, 1986, em que o crítico considera que toda obra guarda, em sua própria linguagem, seu endereçamento, a indicação do leitor a que se dirige sendo que este é, na verdade, o “outro” do texto: “O endereçamento do texto seria o conjunto dos procedimentos pelos quais ele dá forma à ligação que propõe e em certa medida impõe ao leitor. Em referência à noção de ordem simbólica desenvolvida pela antropologia estrutural, e depois pela psicanálise lacaniana, eu diria ainda sobre o texto que ele constitui um dispositivo simbólico autônomo, que ele institui uma ficção contratual singular, agindo diretamente sobre a língua.” Op. cit., p. 8-9.

<sup>12</sup> KAUFMANN, 1986. p. 10.

mesma linhagem moderna de autores cuja linguagem poética deliberadamente recusou o diálogo – ao menos em sua forma patente – com o leitor. E Mallarmé é, historicamente, o primeiro deles.

Mallarmé foi considerado o campeão da intransitividade, o modelo de todas as modernidades, o padroeiro da auto-reflexividade e o náufrago mais glorioso entre os exploradores da face negra da linguagem. Sem dúvida era demais podermos esperar das teorias da recepção que considerassem seu caso com um pouco de serenidade. E de fato, elas ficam frequentemente no mínimo embaraçadas, quando não buscam torná-lo responsável (e em seguida aqueles que se inscrevem de uma maneira ou outra em sua filiação) por uma crise, ou uma destruição da literatura, pretensamente ligada à exclusão do leitor. O que é igualmente paradoxal: raros são de fato os escritores que procuraram representar, expor com tanta radicalidade e constância qual seria o lugar do leitor em relação à escrita. Com Mallarmé, os investimentos simbólicos do discurso literário passam ao primeiro plano, em um tipo de projeto ou de síntese. Em uma época em que, nas ruínas da glória romântica, as legitimações da escrita devem ser repensadas, sua força está sem dúvida em ter colocado a questão da autoridade da escrita como tal, o que dá a seu gesto uma dimensão teórica até aqui muito pouco analisada.<sup>13</sup>

E foi justamente durante a dita “glória romântica” que, como vimos, a linguagem literária começou a incorporar uma quebra de padrões suficientemente radical para acionar o radar de estranhamento da crítica, bem como suas previsões apocalípticas: a linguagem independente acabaria com a morte do próprio homem. Indiferente à reação da crítica, nem a literatura romântica ou a que a seguiu fez parar o processo que, segundo várias perspectivas, culminou exatamente no pensamento de Mallarmé.

Parte disso parece ser o que Mallarmé descreveu como o progressivo “desaparecimento elocutório do poeta”, em seu ensaio “Crise de vers”, deo mesmo *Divagations*, e que descreveu como parte de uma poética moderna. Esse texto forneceu muitos dados para a compreensão de sua obra e foi, de certa forma, incorporado por Blanchot em sua própria obra – Blanchot encontrou um precedente para sua própria sensibilidade crítica e criativa, o que fez também com que ele se transformasse em um dos primeiros grandes leitores de Mallarmé.

Em um caminho que vai de Blanchot a Barthes, a Foucault e, finalmente, Derrida, a crítica aos poucos descobre no texto mallarmaico sua tendência ao “desastre”, à ocultação e ao “desaparecimento elocutório”, relacionando suas descobertas às descobertas feitas pelo próprio autor e relatadas em alguns de seus ensaios e algumas de suas cartas. O “silêncio”, como resultado

estético e característica literária moderna, parece oferecer um fechamento para esse trajeto.<sup>13</sup>

Durante todo o século XX o que se verá, na verdade, é uma quase radicalização desse “método” na literatura, e enquanto o silêncio se aprofunda, a crítica vai da queixa sobre o “balbucio” à defesa do silêncio. Blanchot, em seu livro *L'écriture du desastre*, de 1980, afirma: “Nem ler, nem escrever, nem falar, é entretanto por aí que escapamos ao já dito, ao Saber, à convenção, entrando no espaço desconhecido, espaço de angústia... Generosidade do desastre. [...] O dom de escrever é precisamente o que recusa a escrita.”<sup>14</sup> Ao demonstrar que é na escritura que se lida com a sobrepujante realidade da vida e da morte, Blanchot acaba por aproximá-la do silêncio, por afirmá-la como tal. Única possibilidade. Desastre.

Anos antes, em 1959, em *Le livre à venir*, Blanchot já havia feito do silêncio um tema norteador de suas pesquisas ao resgatar da história Joseph Joubert (1754-1824), ministro de Napoleão que em sua obra (limitada a reflexões de ordem pessoal e uma longa correspondência) havia refletido sobre a escrita e a linguagem, planejado uma grande obra, mas que havia finalmente apenas chegado à defesa do *espace vacant*, do espaço vago, da não obra, do vazio, do silêncio... Blanchot, claro, não perde a chance de aproximá-lo de Mallarmé que, além de ter ali um seu predecessor quanto às considerações sobre a linguagem, também planejou por anos seu *Livre*, o Livro, e não chegou a terminá-lo. A coincidência de pensamento entre os dois e a rarefação de sua produção impressionaram Blanchot: ambos deixam como grande parte de sua obra uma promessa, um *livre à venir*, uma obra que se faz apenas pelo que se fala dela: o que lhe dá, em algum grau, uma existência na qual acreditamos, nós, leitores...

Percebemos também, com essa aproximação, que Blanchot estava dando uma certa amplitude para a perspectiva do silêncio na obra de Mallarmé: há o silêncio dos brancos da página, da linguagem que hesita em balbucio, do dito e do não dito, e há o silêncio da obra não escrita.

Além de estar presente no relato de vários de seus discípulos e amigos, foi a constante menção à “Obra” na correspondência<sup>15</sup> de Mallarmé a responsável por oferecer à crítica a noção de uma obra não feita, inacabada, de uma promessa grandiosa e, visto que grandiosa, irrealizável e irrealizada... Em seu último bilhete, às vésperas de sua morte, ele pediu que seus manuscritos fossem destruídos

<sup>13</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>14</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 154.

<sup>15</sup> Embora parte dela (e uma parte de conteúdo importante) já estivesse publicada e comentada (como na já mencionada biografia escrita por Henri Mondor, de 1941), a correspondência de Mallarmé será toda publicada entre os anos de 1959 e 1985.

mas não deixou de afirmar: “creiam que isso devia ser muito bonito”<sup>16</sup>.

Em “A literatura e o direito à morte”, último ensaio do livro *La part du feu*, de 1949, Blanchot já havia mostrado como o ato de nomear, prerrogativa do autor, tinha se transformado num duro embate entre a palavra, o silêncio e a coisa. No abismo entre as coisas e as palavras, o silêncio é o silêncio da morte:

O ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas, mas entre as palavras e o mundo as relações são para ele tão completas que o manejo da linguagem permanece tão difícil e arriscado quanto os contatos entre os seres; o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta ainda não está nomeada. [...] Digo: essa mulher. Hölderlin, Mallarmé e, em geral, todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. [...] Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída sua existência e sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resolvida a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem.<sup>17</sup>

Se da coisa ainda há algo a ser retirado, alguma faísca de sentido que gere a palavra, que resulte em seu “nome”, essa evidência também oferece a noção da finitude, de esvaziamento, portanto. Não é a linguagem, no entanto, a responsável pela morte, apenas por sua constatação.

Pouco tempo depois, em 1953, Roland Barthes lança seu *Le degré zéro de l'écriture*, onde seu ensaio “L'écriture et le silence” discorrerá sobre o mesmo tema. A ideia quanto ao grau zero da escrita, um neutro possível, o discurso privado de ornamentos, seria o que de mais próximo teríamos conseguido, na arte moderna, com relação à pura instrumentalidade desejada pelos clássicos.

Mas, assim despido, o discurso também representaria, de algum modo, a ausência, a falta.<sup>18</sup>

No entanto, para o crítico, a preocupação era a de que ainda se mantivesse algum grau de acessibilidade, de compreensibilidade comum ao texto, pois a negação da *parole social* poderia desintegrar a própria linguagem literária. Quanto a isso, e apoiando-se nos estudos de Blanchot, Barthes evoca Mallarmé como um exemplo limite, como uma obra cuja “estrutura de suicídio” se afirma em silêncio...

Mallarmé, como um Hamlet da escrita, exprime bem o momento frágil da História em que a linguagem literária só se sustenta para cantar melhor sua necessidade de morrer. A agrafia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona vazia na qual a fala [*parole*], liberada de suas harmonias sociais e culpáveis, felizmente não ressoa mais. O vocábulo, dissociado da gangue dos clichês habituais, das reflexões técnicas do escritor, é agora plenamente irresponsável por todos os contextos possíveis; ele se aproxima de um ato breve, singular, cuja opacidade afirma uma solidão, portanto uma inocência.<sup>19</sup>

E levanta ainda outro detalhe importante: “Fugindo, sempre adiante, de uma sintaxe da desordem, a desintegração da linguagem só pode conduzir a um silêncio da escrita.”<sup>20</sup> Essa é uma afirmação clara em Barthes que pode ser, ao menos em alguma medida, relativizada. Tem-se a impressão de que, entre Blanchot e Barthes, a diferença está entre perspectivas que se aproximam de uma “literatura do desastre” e de “literatura nenhuma”, respectivamente.

Vale aqui um aparte sobre Barthes. Defensor das vanguardas e um crítico de vanguarda, ele próprio, Barthes, juntamente com Blanchot e Foucault, foi dos principais responsáveis por uma revitalização crítica de Mallarmé, não só definindo-o não só como uma das principais vozes modernas, mas encontrando em sua obra os detalhes da mudança de paradigma que ele representava para a arte do século XX. As constatações que faz sobre Mallarmé em *Le degré zéro de l'écriture* fazem parte portanto disso, ainda que revelem os “perigos” que essa literatura pode gerar<sup>21</sup>.

Em *Villégiatures d'artistes*, de 1896, encontramos um depoimento de Mallarmé que trata justamente da

<sup>16</sup> Carta a Marie e Geneviève, de 8 set 1898, in MALLARMÉ, 1984.

<sup>17</sup> BLANCHOT, 1949, p. 312-313.

<sup>18</sup> BARTHES, 1972, p. 60.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>21</sup> Alguns anos mais tarde, já em 1971, Barthes declararia que se situava na “retaguarda da vanguarda”, pois “pertencer à vanguarda é saber o que está morto; estar na retaguarda é amá-lo ainda”. Apud COMPAGNON, 2005, p. 13.

relação estabelecida com a sintaxe – a essência da materialidade do texto – em sua obra. Trata-se de um texto curtíssimo, originalmente uma entrevista, mas que pode ser considerado bastante importante, pois nele o autor faz considerações sobre sua própria linguagem poética:

Há em Versalhes lambris com ornamentos vegetais, lindos de chorar; conchas, arabescos, curvas, motivos retomados – assim me parece a frase que joga de início sobre o papel em um desenho sumário, que reviso em seguida, que depuro, reduzo, sintetizo... e, se obedecemos ao convite desse grande espaço branco deixado deliberadamente no alto da página *como se para separar de todo o já lido em outro lugar*, se chegamos com uma alma virgem, nova, percebemos então que sou profunda e escrupulosamente um sintaticista, que minha escrita é desprovida de obscuridade, que minha frase é o que ela deve ser – e *ser para sempre*, pois foi feita assim para ser impressa, o que significa investir-se de *uma forma definitiva... sagrada*<sup>22</sup>.

Haroldo e Augusto de Campos gostavam muito desse texto e Haroldo o citou em seus comentários a “Um lance de dados”<sup>23</sup>. A “limpeza” que Mallarmé fazia em seus textos era absolutamente radical, a depuração chegava às vezes muito perto do esvaziamento.

Alguns de seus críticos se dividiram entre os que pretenderam “explicar” a obra e os que encontraram nela funcionamentos e sentidos internos autossustentáveis... Mas o próprio poeta parece, a sua maneira, explicar: “reduzo, sintetizo...” Aceitando esse fato, podemos descobrir que a ideia de “redução” do autor é que pode ser finalmente discutida, pois o que ele faz é retirar muitas vezes quase todos os alicerces da frase ou do verso, com critérios arbitrados para cada caso. Critérios às vezes estritamente formais, como a recusa à repetição de certas letras (no começo ou fim de algumas palavras) no mesmo verso, podem eliminar algumas partes da construção da obra<sup>24</sup>. Preposições, conjunções são os articuladores virtualmente mais descartáveis, mas a não repetição de substantivos e o raro uso, por exemplo, de pronomes, em frases e versos sucessivos tornam a leitura de seus textos uma experiência bastante lenta e muitas vezes de resultados incertos, se quisermos exigir exatidão e pertinência – ou virtualmente mais ricos.

Finalmente, o que descobrimos é que, se reconstituirmos, sozinhos, as partes da “frase” com o pouco que o texto nos dá, ou não nos dá, veremos que, sim, a

sintaxe se mantém: há sempre uma surpresa resgatável da dificuldade imposta por Mallarmé.

Considere-se, contudo, que a frase tradicional francesa “não suporta” a ausência sintática de sujeito, e tende à expressão reiterada dessa categoria em todas as ocorrências possíveis (do ponto de vista mais estrito, para cada ocorrência verbal temos um sujeito explícito), o que torna esses procedimentos ainda mais ousados e obscuros, portanto, para os puristas: Mallarmé não elimina o sujeito, ele por vezes o distancia, mais que o comum, de seus verbos. Ao mesmo tempo, o fato de haver concordâncias de número e pessoa nos verbos, e também de gênero em alguns compostos (nos participípios), além das concordâncias de adjetivo, torna as vinculações entre as partes da frase mais recuperáveis. Supondo um processo paralelo em língua inglesa, o resultado poderia ser um enfileirar de vocábulos de ambiguidades morfológicas, no limite, irresolvíveis.

De qualquer modo, lembre-se sempre: as marcas morfológicas, em sua maioria quase absoluta, são identificáveis apenas na língua escrita. Oralmente, são pouquíssimas as reconhecíveis. Mallarmé chega aqui, então, a sua poesia mais gráfica.

“*Nomear* um objeto, é suprimir três quartos do prazer do poema que é obtido ao adivinhar-se pouco a pouco: *sugeri-lo*, esse é o sonho. [...] ...evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e tirar dele um estado de alma, por uma série de decifrações”<sup>25</sup>. Essa é a principal ideia de “representação” do poeta, oferecida em depoimento. Evocar, não nomear. Evocar, mas não oferecer inteiro. Evocar — negar, em alguma medida. Nada, ou quase nada, e silêncio.

O paradoxo que se cria entre a poesia que se faz do “não-dizer”, a *poiesis* e o nada (o princípio, antes da criação, antes dos nomes... o que havia era o caos), é a crença — e, no limite, o desejo — do poeta, de que a linguagem, ainda assim, pode sustentar uma possibilidade: um verso, ao menos. De certa forma, se essa é uma representação possível, há uma imagem falsa, ou, sob outro viés, um dupla ilusão, traição, no verso que não nomeia e quer dizer, na linguagem que diz sem nomear. Evocar é criar o silêncio. Evocar é dizer o silêncio.

Mas como chegar a isso, como compreender essa possibilidade de representação a partir da *mimesis* clássica? Derrida retraça longamente esse caminho em “La double séance”, capítulo de *La dissémination*, partindo de um trecho de Filebo, de Platão, e “Mimique”, capítulo de *Divagations*, de Mallarmé.

Tratando da relação entre literatura e verdade, de como o “imitante” pode ser mais real que o “imitado”... essa seria, para Jacques Derrida, uma disposição que a história e a crítica de arte estabeleceram para a poesia:

<sup>22</sup> GUILLEMOT, 1896, p. 216.

<sup>23</sup> MALLARMÉ, in CAMPOS, CAMPOS, e PIGNATARI, org. e trad., 1974, 120.

<sup>24</sup> GUILLEMOT, op. cit..

<sup>25</sup> MALLARMÉ, OC, v. 2, 2003, p. 700.

“[a arte] pode criar, produzir obras que valem mais que aquilo que imitam”<sup>26</sup>. O texto “Mimique”, foi escrito por Mallarmé após a leitura do drama *Pierrot assassin de sa femme*, de seu primo Paul Margueritte. Nesse texto, as observações do poeta sobre “o solilóquio mudo” e o “fantasma branco como uma página ainda não escrita”<sup>27</sup>, conduzem algumas das questões levantadas por Derrida, ligando a mímica comentada ao conceito de *mimesis*.

Mallarmé escreve seu texto a partir de um livreto da peça... um mimodrama<sup>28</sup>. Um livreto, portanto, que indica aquilo que será representado, “dito” mas não articulado. Uma longa rubrica. Como resgatar, do solilóquio mudo, a ficção ali performada? “Tal [assim] opera o Mímico, cujo jogo se limita a uma alusão perpétua sem quebrar o espelho: ele instala, assim, um meio, puro, de ficção”<sup>29</sup>.

E chegamos, de novo, à sintaxe. O uso dos “brancos” no poema, como em “Um lance de dados” e como, virtualmente, no *Livre*, vai muito além do recurso gráfico. O lugar – ou o não lugar<sup>30</sup> – é o sentido de oposição ao não branco. Assim como o silêncio. Os brancos são assim os articuladores, a sintaxe que pode sustentar, efetivar o sentido do que é invocado, realizar o resultado buscado por ela. Ainda: entre a *coisa* e o *efeito* da coisa há uma relação que não é de consequência, mas de validação, equalização, substituição... o efeito não não sucede a coisa, ele é a coisa.

Mallarmé mantém assim a estrutura diferencial da mímica ou da *mimesis*, mas sem a interpretação platônica ou metafísica, que implica que em algum lugar o ser de um *étant* [talvez se possa traduzir por “o existir”, “o estar”] seja imitado. Mallarmé mantém até (se mantém em) a estrutura do *fantasma*, tal como a definiu Platão: simulacro como cópia da cópia. Salvo que não há mais modelo, quer dizer que não há mais cópia e que esta estrutura (que compreende também o texto de Platão, aí incluindo a saída que ele tenta) não se refere mais a uma ontologia, nem a uma dialética.<sup>31</sup>

É preciso levar em conta que esses processos radicais de Mallarmé estão distribuídos ao longo de sua obra – e de sua vida – como descobertas e experiências graduais. As revisões dos poemas, a cada nova publicação, mostram esse trajeto. O próprio texto “Mimique” (como toda sua ensaística) tem mais de uma versão. O *Livre*, ou os poucos

esboços do manuscrito que restou dele, é lembrado por Derrida como o possível ápice desse processo; mas, mais concretamente, a melhor das referências para exemplificar essas questões é certamente o poema “Um lance de dados”.

As diversas “frases” do poema, distribuídas em fontes, tamanhos e intensidade de traços diferentes, são recuperáveis em sua quase integridade sintática<sup>32</sup>, mas sua apresentação, alternada e criteriosamente embaralhada – com critérios que incluem também a estética concreta, visual do poema – transforma essas frases em uma constelação de aparente confusão sintática e semântica que cobra do leitor um exercício de leitura poética, linguística, visual e de paciência para que chegue a algum resultado. O não cumprimento de qualquer dessas exigências compromete o poema. Do “descumprimento” de partes do “contrato”, pode sobrar apenas obscuridade, incoerência e recusa. Além das particularidades do texto, suas famosas lacunas, os espaços em branco.

“Um lance de dados” talvez seja mesmo o melhor dos exemplos das ousadias linguístico-poéticas do autor, mas sua ensaística (e aqui incluem-se alguns momentos de sua correspondência) também exercitou, estilisticamente, muitos desses mesmos recursos. Levando em conta seu tema e sua linguagem, o ensaio “Crise de vers”, revela o poeta de certa forma “comentando” o momento poético de seu tempo, ou como ele percebia, através de sua própria poética, a crise sua contemporânea: “A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental”<sup>33</sup>.

O ensaio se inicia tratando da forma, numa revisão dos valores ainda presentes no romantismo – usando como exemplo justamente a poesia de Victor Hugo – e considerando que o verso, depois dele, tinha finalmente se “rompido”. E cita então Verlaine, e cita Rimbaud. Esse rompimento, no entanto, representa o momento de crise que ele vê materializada no verso livre, mas ele afirma não haver perdas nessa troca: “... a flauta e a viola de cada um”. Segundo Mallarmé, o verso realizaria um efeito compensador em relação à imperfeição da materialidade das línguas. O verso clássico já teria feito isso, mas seus recursos não seriam mais suficientes para o momento presente.

Mas a crise já parecia comportar sua solução. O novo verso não é apenas livre, ele escolhe a alusão e a sugestão no lugar da descrição ou evocação. Mallarmé defende a libertação do verso para “fazer dessa dispersão mesma o espírito”. De alguma maneira Mallarmé vai aos poucos tentando definir o verso moderno, descrever o que era muito pouco apreensível ainda, mesmo para ele, crítico e criador. Mas não podemos deixar de sublinhar, como já mencionado na preocupação de Barthes, o quanto essas escolhas poderiam comprometer, ao menos em um primeiro momento, a potencialidade do verso, seu uso

<sup>26</sup> DERRIDA, 2006, p. 236.

<sup>27</sup> MALLARMÉ, 2010, p. 129.

<sup>28</sup> Apenas para que a relação não se perca... Consideremos a percepção moderna no uso do “mimo” repetida por Beckett, décadas mais tarde, e a linguagem de silêncio que o autor irlandês escolheu para o seu *Act without words*...

<sup>29</sup> MALLARMÉ, 2010, p. 130.

<sup>30</sup> “Não-lugar” é, etimologicamente, o significado de “utopia”.

<sup>31</sup> DERRIDA, op. cit., p. 255.

<sup>32</sup> Considere-se o apêndice “La syntaxe du coup de dés”, in DAVIES, 1992.

<sup>33</sup> MALLARMÉ, 2010, p. 157.

social, como afirmou. Com o que lidamos, ao tratar desse verso? Uma negação semântica? As inúmeras leituras subsequentes de Mallarmé e de certa forma toda poesia moderna parecem ter provado que não, que o sentido existe e que o verso moderno descobriu uma nova poética.

O que parece mais definitivo, no entanto, é a frase em que Mallarmé afirma que “a obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta...”<sup>34</sup> Esse desaparecimento, como já afirmou-se aqui, é finalmente a afirmação do silêncio, mas do silêncio que permite às próprias palavras tomarem a dianteira. Abdicando da elocução clássica do verso, o poeta moderno tira de si mesmo a voz, concedendo ao choque das palavras, ao acaso, o arbítrio sobre o verso. Desse modo, as palavras podem enfim agir sobre a realidade, além da mera nomeação:

Digo: uma flor! e, fora do obliuio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos buquês.<sup>35</sup>

O estado essencial é o que, para usar o exemplo do poeta, faz do uso da palavra “flor” em um poema, muito além de seus contornos fonético-linguísticos ou de suas compreensões de cálice, uma ausência em qualquer buquê. Ausência, silêncio.

E chegamos a um ponto em que talvez seja possível afirmar que, em Mallarmé, a descoberta precoce do Nada, a consequente despersonalização, e a convicção que gerou um trabalho contínuo sobre essas conquistas, “desembocam” nos silêncios de “Um lance de dados”, silêncios que deram origem, no decorrer do século seguinte, a questionamentos críticos e criativos.

Assim, após esse trabalho, percebemos que a literatura não decretou sua própria morte mas engendrou um constante renascimento na literatura e na crítica que legou. Exemplo desse processo é, indiscutivelmente, a obra de Blanchot, que parece ter sido uma das mais férteis consequências do “desaparecimento elocutório” de Mallarmé.

Em “Um lance de dados” o verso cria estrelas – “Nada terá tido lugar, senão o lugar. Exceto talvez uma constelação.”<sup>36</sup> –, estrelas que nortearão alguma crítica, para sua leitura e de outros poemas. “Certamente, minha linguagem não mata ninguém”<sup>37</sup>, afirma Blanchot, como que se desculpando. Na verdade, é plenamente possível pensar que na mesma medida em que o silêncio de

Mallarmé se resolveu em eloquente destruição, o silêncio de Blanchot pôde representar, em vários sentidos, o surgimento elocutório de uma voz crítica singularmente moderna.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard: 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Écriture du desastre*. Paris: Gallimard: 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Folio, 2007.
- CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D. *Mallarmé*. Trad. de *Un coup de dés*: Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: NRF/Gallimard, 2005.
- DAVIES, Gardner. *Vers une explication rationnelle du “coup de dés”*. Paris: José Corti, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- GUILLEMOT, Maurice. *Villégiature d'artistes*. Paris: Ernest Flammarion Éd., 1896.
- KAUFMANN, Vincent. *Le livre et ses adresses: Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance X: Novembre 1897-Septembre 1898*. Paris: Gallimard, 1984.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010. Trad. Fernando Scheibe.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2003. 2 v.
- PLANCHE, Gustave. Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo. *Revue de deux mondes*, Paris, p. 757-758, jan. 1838. Download do fac-simile feito em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k868635/f737.image.r=revue%20des%20deux%20mondes.langEN>>. Acessado em: 28 nov. 2012.
- WITTGENSTEIN. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. D. F. Pears e B. F. McGuinness. Londres e Nova York: Routledge, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998.

Recebido: 28 de novembro de 2012  
Aprovado: 04 de fevereiro de 2013  
Contato: s.stroparo@uol.com.br

<sup>34</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>35</sup> MALLARMÉ, 2010, p. 167.

<sup>36</sup> MALLARMÉ, 1974, p. 170-173.

<sup>37</sup> BLANCHOT, 2005, p. 313.