

## O silêncio como afirmação em Mallarmé

Prof. Ms., doutoranda, Sandra M. Stroparo<sup>1</sup> (UFPR)

### Resumo:

*Há alguns dispositivos próprios à obra de Mallarmé – e especialmente ao seu Um lance de dados – que parecem se repetir e se estender ao longo da poesia do século. A incerteza sobre os significados necessários para se construir uma poesia de importância ontológica ou metalingüística aparece na poesia de Mallarmé como um mecanismo próprio de ambigüidades e interrogações onde o silêncio termina sendo o que de mais sólido o poema tem para oferecer. Se a negação como afirmação é um lugar-comum nas leituras ideológicas contemporâneas, não podemos negar que o aparecimento do silêncio enquanto elemento integrante da criação surge em Mallarmé e vai se afirmar, nas décadas seguintes, como um recurso fundamental de expressão artística: nem a música saiu ilesa.*

**Palavras-chave:** Mallarmé, poesia moderna, silêncio.

Considerando que este é parte de um trabalho maior que muito lentamente se inicia, gostaria de deixar claro que ele reúne algumas das minhas primeiras leituras em torno da obra de Stéphane Mallarmé<sup>1</sup>. O tema maior será a Correspondência desse autor, mas não há como escapar de algumas questões fundamentais em torno das inovações que sua obra criativa e crítica determinaram como centrais para a poesia subsequente. Se pretendo ler, hoje, as cartas que há 110 anos Mallarmé parou de escrever, é porque sua obra se fez e ainda se faz importante para isso. E, como não podia ser diferente em se tratando desta obra – há sempre algum senão em Mallarmé – escolho aqui tratar não exatamente do que ele disse, mas do que, aparentemente, ele preferiu calar, em *Un coup de dés* – prenúncio e fim do seu *Livro* – e no seu “Crise de vers”.

As considerações sobre o silêncio na obra de Stéphane Mallarmé se construíram em sua fortuna crítica a partir de um de seus textos mais generosos, talvez dos mais claros, e certamente uma das certidões de nascimento da poética moderna: o prefácio ao poema *Un coup de dés*, onde ele afirma: “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 transgrida essa medida, tão-somente a disperso.”<sup>2</sup>

Os “brancos”, importantes para o poema e ainda mais explicados no decorrer do prefácio (que Mallarmé chamava de *Observation*), são grandes conhecidos do século XX. Da edição corrompida da revista *Cosmopolis*, de 1897, à edição em livro do ano seguinte, para as páginas dos livros de poemas de mais de um século depois, esses brancos, vazios na página, não precisam mais se explicar, e tomam seu largo espaço sem tinta, sem pedir a licença que Mallarmé pediu e sem se explicar como ele também o fez:

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe no texto.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Esse trabalho está sendo desenvolvido com a orientação preciosa do professor Sérgio Medeiros.

<sup>2</sup> CAMPOS, CAMPOS, e PIGNATARI, 1974.

<sup>3</sup> Idem. Ibidem.

O silêncio significativo, afirmativo, o espaço que pelo que não diz acaba também por fazê-lo. Como os vazios escuros ou claros de um quadro, como o tempo de silêncio em uma música, como o tempo parado e calado de uma imagem em *frames* cinematográficos que se repetem, alguns, congelando uma imagem: parte do dizer de uma época. Ou, como queria Blanchot, grunhir e silêncio: “Nem ler, nem escrever, nem falar, não é o mutismo, é talvez o murmúrio inaudito: grunhido e silêncio.”<sup>4</sup>

Aceitando então esse silêncio não só como descoberta ou imposição estética, mas como necessidade, única saída e possibilidade para um dizer que não se faz de outra forma, vamos tentar voltar a um ponto em que possamos analisá-lo criticamente. Nos passos sempre atrás, vários atrás, do crítico sempre meio manco e desconfiado, gostaria de levantar parte dessa história crítico-literária que nos faz hoje incorporar tão naturalmente o que, a princípio, se apresenta como o contrário etimológico da *poiesis*, o contrário aparente do criar, do fazer. Vários autores se ocuparam do assunto, alguns preocupados especialmente com Mallarmé. Escolho aqui alguns, traçando um viés possível para tratar da questão.

### **O que o silêncio imita?**

Por determinar a representação, o conceito de *mimesis* em Aristóteles é a sustentação e a própria definição do processo criativo, mas está envolto em uma série de regras e adequações, que foram especialmente estendidas pelos europeus que as redescobriram a partir da Renascença. Essas injunções se especificaram e desdobraram em diversas outras especialmente em torno dos setecentos, aproximando as determinações de uma retórica clássica de todos os processos de elaboração de discurso, das regras de comportamento à arte propriamente dita. A considerada e louvada elegância clássica é o ideal a ser buscado. Elementos dessa poética clássica, a *inventio*, que trata da escolha do assunto, a *dispositio*, que se refere à organização de suas partes, e a *elocutio*, que dá ao discurso os ornamentos que lhe convêm, foram responsáveis pela leitura crítica dos clássicos e pela criação de uma série de obras que se forjaram a si próprias como resposta a (e continuação de) esse referencial<sup>5</sup>. É esse o ambiente crítico e literário que os românticos vão enfrentar.

A poética clássica determinou os gêneros e a qualidade dos poemas através da invenção primeira de suas fábulas. A adequação entre o assunto, o *quid* do texto, a sua forma, é um dos principais critérios para a avaliação da qualidade do texto. Essa poética normativa e prescritiva pressupõe também seu caráter de repetição, pois há obras a serem seguidas, parâmetros de qualidade. Fundamentalmente, as melhores obras já teriam demonstrado os melhores assuntos a serem escolhidos e as melhores formas de se tratar deles.

Sabemos como a geração romântica reagiu a isso.

Já se iam séculos de um admirado processo de leitura e releitura de um panteão de autores que deveriam representar não só a literatura mas também o homem em sua melhor forma, uma ontologia da virtude ou, no máximo, uma crítica clara a sua ausência. No final do século XVIII, entretanto, uma geração jovem e bem formada, leitora desses todos clássicos, não enxerga mais em si mesma a possibilidade – e a vontade – **desse** homem, **desses** modelos. A própria concepção de certas virtudes parecia se modificar, na mesma medida em que outros valores tomavam seu lugar.

Fosse só isso a marca já seria profunda, mas trincou-se também, e para sempre, a harmonia clássica, o equilíbrio determinado entre os assuntos e suas formas e gêneros. O romance, ao arrebatá-lo para si todas as possibilidades arrebatava também todas as discórdias e então, dirá o crítico ainda preso ao modelo de Homero, ao invés de elevar o homem, de buscar os mais altos e olímpicos

---

<sup>4</sup> BLANCHOT, 2006. Tradução minha.

<sup>5</sup> Referências à poética clássica especialmente devidas aos comentários de RANCIÈRE em seu *La parole muette*, que será novamente citado mais adiante.

padrões, rebaixa o homem ao nível das coisas, quaisquer que sejam, de que venha a tratar. Dirá um deles: “l’homme s’est pétrifié”<sup>6</sup>.

Pedra, portanto. Pedra em seu imóvel ser silencioso.

Em *La parole muette*, Jacques Rancière trata do que talvez possamos chamar de o primeiro momento em que o silêncio, talvez até mesmo por falta de outra opção descritiva, tomou conta das explicações da crítica. Não, a crítica não se calou, não é essa a idéia. Chocada com o que lia, a crítica, começando ali a encenar mais uma das batalhas entre antigos e modernos, percebe a voz narrativa do novo gênero, seu apagamento lento na voz de um sem número de personagens, a temática livre e ousada – camponesas falam como princesas mas às vezes também princesas falam como camponesas – e protagonistas que não se parecem em nada com o que até então se denominava herói...

O exemplo que Rancière oferece é o de uma crítica de Gustave Planche<sup>7</sup> ao *Notre-Dame de Paris*<sup>8</sup>, de Victor Hugo. Referindo-se ao fato de a catedral do romance transformar-se de mero espaço central em personagem principal, os anjos e as gárgulas de pedra serem animados até a possibilidade da palavra. Planche, entre adjetivos dedicados à obra tais como “singular” e “monstruosa”, afirma num primeiro momento que poderíamos pensar que a obra promovia ali uma alargamento da possibilidade do pensamento... para concluir que na verdade ela o petrifica.

Rancière parte desse ponto para tratar da fundamental inversão da organização retórica que o romantismo propõe, da ruptura com as regras formais das *Belles-Lettres*, até mais que com seu próprio espírito. Quando a frase anima a pedra, a *elocutio*, que estava até então, segundo a retórica clássica, submetida à *inventio*, rebela-se e toma o seu lugar. Originalmente a elocução dava ao texto, aos personagens, uma voz que lhes fosse conveniente, adequada a “caráter e circunstância”. Essa inversão – e essa é uma percepção já do próprio Gustave Planche, ou seja, de 1838 – é uma revolução hierárquica.

A dita, por Planche, “parte intelectual” da linguagem, como que perde, cede, seu espaço e seu poder para uma, a partir de então, onipotência da linguagem, da “parte material” da linguagem: “as palavras com seu poder sonoro e imaginado”. Estranho, mas interessante. O que Planche parece dizer é que ao dar a palavra à pedra o romance acaba por subordinar a ela também o homem. Isso se faz no próprio discurso, que se simplifica: o vocabulário domina a sintaxe. Mais variado, mas mais simples e menos, diz ele, inteligente.

A poesia, reduzida à pura descrição, necessita sobretudo de sinônimos, de epítetos; precisa de frases exuberantes, cuja ramagem seja impenetrável; preocupada com mil detalhes que encontra em seu caminho, animada pelo desejo de representar tudo o que percebe, como teria tempo para procurar as linhas principais de uma idéia, de desenhá-las claramente? O vocabulário se oferece a ela com riquezas inesgotáveis; ainda que ela queira pintar, ele está sempre lá para responder a seu chamado. É portanto a ele, somente a ele, que ela se dirige em todas as ocasiões: ela encontra no vocabulário as palavras que traduzem todos os caprichos da luz, todas as formas dos corpos, todas as nuances, todos os clarões, todas as sombras. Acostumada pela condescendência e docilidade do vocabulário, ela chega logo a crer que a língua está inteira nas palavras; e, no dia em que tem necessidade de exprimir uma idéia estranha ao mundo visível, no dia em que quer falar à inteligência sobre a própria inteligência, ela percebe, mas muito tarde, que o vocabulário reduzido a seus únicos recursos não é suficiente para realizar essa tarefa. Ela chama em seu socorro a sintaxe que tinha desdenhado por tanto tempo; mas esta aliada tão injustamente esquecida se recusa a responder, e a poesia balbucia ao invés de falar.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Cf. infra.

<sup>7</sup> Crítico literário, amigo de Alfred de Vigny, publicava especialmente na *Revue des deux mondes*.

<sup>8</sup> Para quem não lembra, esse é o romance que nos legou Quasimodo, o corcunda de Notre-Dame...

<sup>9</sup> PLANCHE, 1838. Tradução minha.

A poesia que balbucia seria, assim, a primeira representação desse silêncio moderno. Ora, não é difícil entender Gustave Planché. Segundo seu ponto de vista, o romantismo faz a *inventio* (a invenção, no limite: o saber) ser desconsiderada em favor da *elocutio* (do dizer, do como dizer). Entre outras coisas isso também seria o equivalente de, do ponto de vista clássico, dar à materialidade da linguagem aquilo que era até então próprio do homem, ou melhor, do que homem pensava sobre e desejava para si próprio.

Claro que o que nos interessa aqui é essa representação do balbucio. Bégayer, disse Planché. Balbuciar, gaguejar, hesitar, lá vamos nós com nosso **vocabulário** variado. Evidentemente não precisamos concordar com o crítico, mas temos que reconhecer que suas observações são perspicazes e, se olharmos com atenção para a poesia moderna, veremos, também sem precisar chegar às mesmas conclusões, que a paleta variada do vocabulário de fato ocupa um espaço considerável, senão a maior parte dele. As variadas nomações redutoras, as enumerações, os epítetos, as adjetivações, os trocadilhos, muitas vezes a conversão/redução de idéias, adjetivos e verbos a substantivos, cobram do leitor dessa poesia a criação, a elaboração, de uma sintaxe que a acolha, uma sintaxe que não está no texto mas, diríamos, no processo de leitura e construção de sentidos. Se tanto. O modo de pensar literário moderno talvez já se faça também sem esses mecanismos, sendo que se encontramos uma sintaxe “elaborada” e ornamentada em algum texto poderíamos correr o risco de simplesmente reclamar do cheiro de mofo da retórica.

E há uma radicalização nesse “novo” método durante o século XX: da queixa sobre o balbucio à defesa do silêncio. Mais um citação de Blanchot, do seu *L'écriture du desastre*, de 1980: “Nem ler, nem escrever, nem falar, é entretanto por aí que escapamos do já dito, do Saber, à convenção, entrando no espaço desconhecido, espaço de desespero/angústia... Generosidade do desastre. [...] O dom de escrever é precisamente o que recusa a escritura.” Ao demonstrar que é na escritura que se lida com a sobrepajante realidade da vida e da morte, Blanchot acaba por aproximá-la do silêncio, por afirmá-la como tal. Única possibilidade. Desastre.

Quase trinta anos antes, em texto ainda menos fragmentário do que os que desenvolverá mais tarde, Blanchot (em texto reunido em *Le livre à venir*) encontrou um predecessor interessante para Mallarmé.

Joseph Joubert (1754-1824) foi ministro da educação de Napoleão. Deixou em suas *Pensées*, em seus *Carnets*, em sua correspondência, reflexões interessantes sobre o próprio processo de escrita e as possibilidades da linguagem. Nunca escreveu, de fato, um livro. Até fez planos e planos, mas o que mais fez foi falar sobre isso. Joubert parecia exigir demais das idéias, da sua produção, da sua linguagem, afirmando, já no início da velhice, que por não ter encontrado nada melhor que o vazio resolveu deixar o espaço vago... É claro que é especialmente desse *espace vacant* que Blanchot vai fazer render não só a aproximação com Mallarmé mas toda uma idéia de perfeição pretendida – alcançada? – pelo não-dito, pelo vago, pelo silêncio. A rarefação da obra poética de Mallarmé e especialmente seu *Livro* jamais terminado – ou jamais escrito efetivamente mas longamente pensado, comentado, organizado – sustentam a comparação de Blanchot. O pensador e o poeta, ambos, realizam a sua obra na medida em que falam dela, e embora jamais a terminem nós a olhamos como algo concreto pela sua existência cismática...

Sem querer aqui estender uma espécie de resenha da obra de Blanchot, *La partie du feu* não pode ser deixada de lado. No último ensaio do livro, “A literatura e o direito à morte”, o silêncio será novamente evocado. Na separação entre as coisas e as palavras jaz um silêncio de morte: a evidência de que da coisa pode ser retirado algo que ainda possua sentido, a palavra que a denomina, dá à coisa a evidência de sua possibilidade de fim, de separação da vida e, portanto, de 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 a sua existência e a 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>10</sup>

Assim, podemos também olhar para as hesitações e os espaços em branco do poema, assim como para o livro não escrito, de Joubert ou Mallarmé (e ainda veremos, de Dante e Joyce), como a percepção do poeta sobre essa morte, e de alguma maneira a sua representação? O silêncio agora estaria, antes de qualquer coisa, no intencional desaparecimento elocutório do poeta?<sup>11</sup>

Barthes, entretanto, parece ter considerado ainda uma outra via possível. O grau zero da escritura seria para ele o reencontro da literatura com a instrumentalidade defendida pela arte clássica: uma saída para a arte moderna, ou o que a faria realmente significativa para o nosso tempo. Mas esse grau zero, o neutro entre “os gritos e os julgamentos”, o discurso como que jornalístico que pretensamente seria privado de, completamente, qualquer ornamento, representaria por sua vez também uma ausência. Sem refúgio, completamente exposto, esse texto não tem nenhum segredo. Barthes nos dá como exemplo *L'étranger*, de Albert Camus, romance onde encontraríamos esse modo negativo em que os “caracteres sociais ou míticos de uma linguagem se abolem em proveito de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento guarda assim toda sua responsabilidade, sem se recobrir de um engajamento acessório da forma em uma História que não lhe pertence.”<sup>12</sup>

Para Barthes esse seria um modo alternativo ao encontrado por Mallarmé. Ainda que dando crédito a Blanchot por essa percepção, Barthes se refere à “agrafia tipográfica” do poeta como uma arte que apresenta a “estrutura do suicídio”: essa palavra dissociada da linguagem comum é “irresponsável” pelos seus contextos possíveis. Afirmando-se como silêncio, essa literatura chega às portas, diz Barthes, da Terra Prometida, ou seja, de um mundo sem literatura cujo testemunho seria ainda, entretanto, oferecido pelo poeta, “Orfeu que só pode salvar o que ama renunciando a isso...”<sup>13</sup>

Mas voltemos a Mallarmé, para defendê-lo ou não.

A sua vida devotada à produção poética gerou objetivamente mais textos sobre seu pensamento em torno da poesia do que propriamente poemas. Como considerou Blanchot, comparando-o a Joseph Joubert, o nível de exigência imposto à própria criação e à natureza do ideal

<sup>10</sup> BLANCHOT, 1997.

<sup>11</sup> Como afirma Mallarmé em seu “Crise de vers”.

<sup>12</sup> BARTHES, 1972, p. 60, Tradução minha.

<sup>13</sup> Ainda outra afirmação de Barthes que nos parece preciosa: “Fuyant toujours plus en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu’à un silence de l’écriture.” Idem, ibidem.

perseguido, o grau de especulação em torno não só da natureza da poesia mas das suas implicações contemporâneas, o que era ou deveria ser a poesia naquele momento, e, principalmente, a que linguagem ele daria o nome de poética, foram os fatores supostamente responsáveis por essa produção limitada.

**“A literatura aqui sofre de refinada crise, fundamental”<sup>14</sup>**

Mallarmé sofreu física e espiritualmente durante boa parte da sua vida, completamente esgotado, dividido entre as obrigações de um pai de família burguesa<sup>15</sup> e as aspirações e desejos de posse do bem mais precioso da aristocracia: tempo. Tempo pra pensar e escrever. Em mais de uma vez o trabalho nas escolas esperou por ele, afastado por motivos de saúde que se resumiam, fundamentalmente, às crises de nervos que o acompanharam até o fim da vida. Paralelamente a suas “crises de nerfs” ele escreve um de seus textos mais famosos – e herméticos, dizem os críticos – o “Crise de vers”. Esse texto é parte de *Divagations*, de 1897, publicado um ano antes da morte do poeta. É, na verdade, uma reunião de fragmentos já publicados ou pelo menos apresentados por Mallarmé em mais de uma situação: prefácios, artigos, incluindo também as conferências feitas por ele em Cambridge e Oxford. Crise de nervos, crise de verso: o texto trata do que o autor considera de fato um momento de crise na poesia, especialmente (ele se resguarda?) na poesia francesa.

A forma do poema parece<sup>16</sup> ser o primeiro “problema” discutido no texto. Sem negar a importância da tradição, Mallarmé parece enxergar no amor às rimas e às métricas perfeitas o que se poderia reconhecer, naquele momento, como sendo a natureza essencial da poesia francesa. Victor Hugo é o grande e ainda recente referencial por ter encarnado, praticamente sozinho, a literatura de uma época, deixando o silêncio longe... Razões bem diferentes das de Gustave Planche o levam a essa afirmação, mas elas atravessam as mesmas questões: Mallarmé considera que a poesia de Victor Hugo era o parâmetro da eloquência e do estilo e do ritmo da poesia, e de tal forma aplicara nisso o seu vigor que o **Verso** esperou que o gigante se fosse para “romper-se”. E o momento de transição dependeria então de Verlaine, um poeta que Mallarmé também admirava. Fluidas e “primitivas soletrações”, diz ele dos versos do companheiro de Rimbaud.

Entretanto, o momento naquele momento era de crise, dizia o poeta. Embora reconheça que a ele próprio quisessem entregar a batuta que mudaria o ritmo das coisas, Mallarmé declina e diz apenas “interessar-se” pelo assunto, descrevendo de longe, representando criticamente o que foram também seus modos reservados socialmente.

Mas qual é a crise? No lugar do verso tradicional, o verso livre. E por aí se vai toda a força e a História da poesia francesa e, diz o poeta, é “notável” o fato de que “qualquer um com seu jogo e ouvido individuais pode compor um instrumento, desde que sobre, alise ou bata com habilidade”... Qual a força da afirmação ou da ironia que nossos olhos vêem nesse adjetivo “notável”? O poeta, no entanto, não parece contar, ao menos aí, com a ambigüidade. Afirma que na mudança, no ganho de liberdade, não houve perdas. “... a flauta e a viola de cada um.” A “prosódia de cada um”, afirmará mais tarde.

As línguas, visto que imperfeitas, desprovidas de acessórios, dos ornamentos tradicionais do verso, encontrariam materialmente a “verdade”. O verso representaria um efeito compensador, um complemento superior a essas línguas.

Primeiro a forma. Chegamos agora ao segundo, suposto, problema.

<sup>14</sup> Este e os próximos títulos em negrito são citações retiradas do texto “Crise do verso”, na tradução de Ana de Alencar, publicada recentemente no número 20 da Revista Inimigo Rumor, da editora Cosac Naify.

<sup>15</sup> Embora tenha escolhido ser professor de inglês, à revelia da família que seguia há gerações a tradição do trabalho público burocrático, o trabalho era para Mallarmé uma obrigação que o separava da poesia.

<sup>16</sup> Parece, considera-se, aparentemente... expressões especialmente necessárias para comentar esse texto...

**“Que a média compreensão de palavras, sob a compreensão do olhar, ordene-se em traços definitivos, com o quê do silêncio.”**

Se a crise está no tratamento dado ao verso, aí também está a novidade. Alusão e sugestão no lugar da descrição ou evocação, liberar o verso, “fazer dessa dispersão mesma o espírito”. O poeta, aparentemente, vai procurando dar a sua descrição da linguagem da poesia atual – ou da que deveria haver: um distanciamento da realidade, uma anulação do que para Barthes era o uso **social**, do que para Rancière era sua **representatividade**, do que nós, no limite, poderíamos chamar de a sua **comunicabilidade**. Uma implosão semântica? Seja qual for a *parole* do poema, o efeito é, portanto, próximo do ou o próprio silêncio.

**“A obra pura implica no<sup>17</sup> desaparecimento elocutório do poeta...”**

E aqui, o acaso. Às próprias palavras o poeta pretende dar a iniciativa, a elas cabe o choque, o acaso, os “reflexos recíprocos”, que substituiriam a elocução tradicional do verso ou, se quisermos, a própria sintaxe. Um lance de dados pode jamais abolir o acaso, mas pode abolir a sintaxe, pode fazer desaparecer a elocução do poeta.

Não encontramos aqui as afirmações de Gustave Planche? Se em 1838 o temor, para o crítico, era a petrificação da voz humana, era a voz dada às pedras, 59 anos mais tarde um crítico e poeta defende a anulação completa dessa voz. Para Blanchot, sem fazer disso uma avaliação de valor, Mallarmé é o assassino da linguagem.

Já ao final do texto, o poeta cita “o seu tempo” falando do desejo de separar o “double état de la parole”. Ana de Alencar preferiu “o duplo estado da fala”. Outros críticos<sup>18</sup> fazem referência ao “duplo estado da palavra”. Diferenças sutis mas não pouco significativas, indicando considerações mais ou menos amplas, talvez. De qualquer forma – e fazemos aqui uma escolha – a palavra em seu estado **bruto** e imediato (de uso “comercial”, como o texto já afirmara em outro momento) deveria ser separada do seu estado **essencial** (o contrário do uso comercial, o canto).

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-lingüísticos ou de suas compreensões de cálice, uma ausência em qualquer buquê. Ausência, silêncio.

E esse silêncio não se resumiu à obra de Mallarmé. Prova disso e de como ele continua oferecendo novas percepções é o livro intitulado *The silence in progress of Dante, Mallarmé, and Joyce*, de Sam Slote, lançado em 1999<sup>19</sup>. O autor percebe nesses três escritores uma idéia de silêncio compreendida de maneira sutilmente diferente na obra de cada um, mas sempre girando em torno da afirmação mallarmaica sobre a imperfeição das línguas... O autor agrega a essa idéia a possibilidade do uso do *portmanteau*, a explicação de “palavra-valise” que Humpty-Dumpty dá para Alice entender o “Jaguadarte”... Assim, em 1871, com seu *Alice através do espelho*, Lewis Carroll já brincava com a possibilidade levada muito a sério por Joyce em seu *Finnegans Wake*. Como prova da imperfeição das línguas, a palavra-valise seria a possibilidade de dizer o que o léxico do dicionário não diz.

A idéia de Slote é mostrar, nos três autores escolhidos, – de épocas bastante diferentes mas todos os três louvadamente canonizados – como o silêncio sempre se impôs, até historicamente, na própria natureza da literatura e no pensamento sobre ela. O crítico enxerga nas obras *Vita nuova* e *Commedia*, de Dante, assim como no *Ulysses* e no *Finnegans wake* de James Joyce, a mesma relação que existiria entre *Un coup de dés* e o *Livre* de Mallarmé.

<sup>17</sup> Sic.

<sup>18</sup> Penso aqui especialmente nas aulas de Raúl Antelo.

<sup>19</sup> Também não podemos deixar de lado a leitura que Haroldo de Campos faz de um poema de Octavio Paz nos comentários críticos reunidos em *Transblanco*.

Em Mallarmé estaria o silêncio de uma ausência. Apesar de ter falado sobre ele por aproximadamente 20 anos, o *Livro* não foi, jamais, escrito. Mesmo que a esposa e a filha obedientes do poeta não tenham queimado tudo o que poderia destruir esse argumento<sup>20</sup>, é só na tautologia crítica e na repetição do seu título que o *Livro* parece ter se feito existir. Em uma carta de 1868, quando contava 26 anos, 30 anos antes de sua morte, ele já prometia a um amigo que sua obra esquematizada representaria o Universo. O interessante é compreender que, ainda que dessa maneira, o Livro não deixou de existir, configurando-se, entretanto, apenas como silêncio. Como não poderia deixar de ser, será também em torno de *Um lance de dados* que Sam Slote discutirá o silêncio. Em duas possibilidades: a de que esse poema realiza as promessas criticamente elaboradas para o *Livro*, e/ou a de que a sua sintaxe exercita e encena, em ausência e silêncio, aquilo a que o livro nunca chegaria. “Nada terá tido lugar senão o lugar”, um dos versos mais famosos do poema.

E o silêncio fez-se verbo, fez-se arte<sup>21</sup>. Coerente com as questões da modernidade, criação e identidade artística, o silêncio está na música de John Cage, nos raros mas existentes vazios de um Jackson Pollock, assim como nas grandes e calmas cores de Mark Rothko. Mas o silêncio também está no reino das palavras. Como o barco de um naufrágio de *Um lance de dados* nasce do fundo de um abismo, e dele toma a sua forma, como o nada do abismo dá ao poema a envergadura do barco, o silêncio parece também poder dar ao poema o seu corpo, o seu ritmo e seu sentido. “A literatura não é o nada. (...) Minha linguagem não mata ninguém”, afirma Blanchot, tentando desesperadamente entender e exprimir como tanto o silêncio quanto a palavra guardam a vida da literatura e a sua e a nossa própria morte.

## **Referências Bibliográficas**

- BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *Écriture du desastre*. Paris: Gallimard: 2006.
- CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D.. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Trad. de *Un coup de dés*: Haroldo de Campos.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance – 1862-1871*. Paris: Gallimard, 1959.
- \_\_\_\_\_. “Crise de verso”. In: *Inimigo rumor: revista de poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. n.20. Trad. Ana de Alencar.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. 2 v. Paris: Gallimard, 2003.
- PLANCHE, Gustave. “Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo.” *Revue de deux mondes*. Paris, jan., 1838 p. 757-758. Download do fac-símile feito em <http://gallica.bnf.fr/>, acessado em 31/05/08.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998.
- SLOTE, Sam. *The silence in progress of Dante, Mallarmé, and Joyce*. Nova York: Peter Lang, 1999.

---

<sup>20</sup> Pouco antes de morrer o poeta pede a ambas que destruam um grande maço de anotações de sua obra não terminada. Por ironia dos deuses da literatura... elas atenderam ao pedido do poeta. Apenas algumas anotações esparsas, especialmente em cartas enviadas a amigos, sobreviveram.

<sup>21</sup> Essa frase, e aproveito para agradecer, é de Caetano W. Galindo.



---

**Autor(es)**

<sup>1</sup> **Sandra M. STROPARO, Ms. (Professora, Doutoranda UFSC).**  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)  
Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas.