

O Estranhamento de Mallarmé¹

Prof. Doutoranda Sandra M. Stroparo (UFPR/UFSC)

Resumo:

Partindo do texto sobre ostranenie, de V. Chklovski, podemos reconsiderar o uso do conceito hoje, perseguindo um certo trajeto de recepção da obra de Mallarmé manifestada por autores como o próprio Tolstói. A fortuna crítica gerada pela obra do poeta francês desenvolveu-se em várias direções, alternando-se entre a defesa da "dificuldade" como inerente a seu estilo e a tentativa de demonstração de que a dificuldade não existe, mas sim o que ele próprio defendia em seu poema a E. A. Poe: "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu", um novo e mais puro sentido dado às palavras, numa defesa radical do que mais tarde os formalistas explicariam como o "estranhamento" da linguagem literária. Em sua própria época, no entanto, a recepção da obra passou por diferentes experiências de recusa e incompreensão, que ele comentou, e respondeu, em sua correspondência.

Palavras-chave: estranhamento, Mallarmé, correspondência.

1 Teoria

Em carta para Villiers de L'Isle Adam, em 31 de dezembro de 1865, Mallarmé afirma ter o plano de sua obra e de sua teoria poética que será: “gerar impressões as mais estranhas, claro, mas sem que o leitor esqueça, por elas, por nem um minuto, o prazer que lhe concederá a beleza do poema” (MALLARMÉ, 1959, 192-194).

Tratar de um autor como Mallarmé num simpósio intitulado "O estranhamento hoje" não parece nada óbvio, por isso esse trabalho precisa pedir licença para se apresentar. Acredito que Mallarmé ainda seja uma presença importante em qualquer discussão sobre literatura contemporânea, e que sua obra, assim como a de vários escritores da segunda metade do século XIX, estudados como precursores do Modernismo, seja importante para a discussão desse tema. Considerando-o dentro desse contexto, encontramos um trajeto teórico interessante para perseguir.

Começando pelo próprio conceito. Foi principalmente a partir dos anos de 1960, com a publicação de vários textos dos formalistas russos apresentados por T. Todorov e prefaciados por R. Jakobson, que o estruturalismo tomou força na crítica literária e os textos dos formalistas, que a essa altura já contavam com quase meio século de vida, passam a ser considerados mais amplamente. Dois textos de V. Chklovsky fazem parte dessa edição, "A construção da novela de do romance" e "A arte como processo". Desenvolvido em 1917, esse último texto apresentou o conceito de *ostranenie*, que chamamos por aqui de estranhamento ou desfamiliarização, e que tornou-se provavelmente um dos conceitos mais interessantes e funcionais de que a teoria literária do século XX se serviu.

E como acontece a todo conceito longamente comentado, um pouco de seus

¹ Esse trabalho é parte de uma pesquisa de análise e tradução das cartas de Stéphane Mallarmé, orientado pelo professor Sérgio Medeiros da Universidade Federal de Santa Catarina.

argumentos originais acabam se transformando em outros e outros e o conceito se modifica à medida que se enriquece. Certamente aquilo a que a maioria dos críticos ou professores de literatura se referem, hoje, quando fazem uso do termo estranhamento, incorpora algumas leituras e releituras dessa trajetória, o que prova, na verdade, a força e a funcionalidade do conceito, não sua invalidação.

Talvez um dos melhores exemplos desse "desenvolvimento" seja o "V-effekt", ou efeito de "distanciamento" de Bertold Brecht, que desenvolveu uma obra que rejeitava a empatia, encontrando nesse efeito a maneira de alcançar algum resultado real e reflexivo em sua platéia.

Mas, buscando uma lógica regida por critérios cronológicos, voltar ao texto original de Chklovsky pode ser útil para pensar uma obra como a de Mallarmé. Quando o conceito é desenvolvido, Mallarmé já não vivia, mas sua obra era não só o que se chamaria de "contemporânea" para aquele momento, como especialmente estava ainda muito longe de ser lida com atenção e até mesmo publicada de fato (o que só acontece realmente em 1945, com a edição de Henri Mondor feita para a Pléiade). Paul Valéry carregava a bandeira de principal discípulo de Mallarmé e mantinha seu nome na berlinda.

Chklovsky não cita Mallarmé. Na verdade, a sua atenção, como se percebe pelos exemplos escolhidos, dirige-se especialmente para a prosa: os dois textos citados mais tarde farão parte do volume *Sobre a teoria da prosa*, mas o caráter geral do texto é abrangente e, claro, estende-se para toda a literatura.

O texto cita, no entanto, Liev Tolstói. O autor de *Guerra e paz* é lembrado extensamente para exemplificar a tese desenvolvida. Para o crítico, como formalista, o interessante é demonstrar de que técnicas específicas o autor se serve para alcançar seus fins e como elas se apresentam como essencialmente literárias, como elas particularizam o uso da linguagem que merece, ali, ser estudada com um instrumental portanto igualmente particularizado.

Chklovski afirma que o uso normal, comum, da linguagem, da mesma forma que os hábitos mais frequentes, embota a percepção e "automatiza" a sua recepção. Aquilo que é descrito pela linguagem não se faz de fato perceber, a não ser como generalização, ou como, diz o crítico, como um "objeto empacotado": sabemos que ele existe, mas não o enxergamos verdadeiramente. Assim, continua, o objeto "enfraquece", perde em intensidade e efeito, economiza as "forças perceptivas".

Nas palavras do crítico:

Assim, a vida desaparece, transformando-se num nada. A automatização traga os objetos, os fatos, os móveis, a mulher e o medo da guerra. Se toda a vida complexa de muitas pessoas se desenrola inconscientemente, então é como se essa vida não tivesse existido. E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. (...) O processo da arte é o processo de singularização do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em

obscurer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte. (CHKLOVSKI, 1987, 81-82)

E daí, o exemplo do romancista. Chklovsky observa que Tolstói decide descrever o "objeto" como se o visse pela primeira vez, inventando especialmente um modo de fazer isso. Não se trata de um mero recurso retórico de demonstração de surpresa ou espanto, por exemplo, mas de uma segura e minuciosa exposição em que, por exemplo, o vocabulário utilizado não é o primeiro e mais objetivo que se esperaria de uma descrição ou denominação objetiva, mas sim de segundos ou terceiros nomes possíveis de outros objetos que se relacionem, em algum grau, com o objeto descrito.

O teórico escolhe então mostrar como, em um texto sobre o castigo pelo chicote, infligido a supostos criminosos, o romancista omite a palavra chicote, mas descreve em pormenores o "ato" do castigo, os corpos expostos, o grau da violência... A questão para Tolstói era, obviamente, desbanalizar a cena, vivificá-la em pormenores, como se só em algum momento já ao meio da leitura o leitor pudesse se dar conta, de que aquilo era o que ele já presenciara provavelmente muitas vezes, ou ao menos que aquilo era parte integrante de sua estrita sociedade e, portanto, de sua responsabilidade igualmente.

Outro exemplo, especialmente interessante do ponto de vista da construção narrativa, é o conto *Kholstomer*, que usa a perspectiva narrativa de um cavalo que demonstra, espantado, como é curioso ser uma das "posses" de alguém e dever servi-lo incondicionalmente, seja esse alguém merecedor ou não de seu título de "dono" ou, o claro desejo crítico de Tolstói, "patrão".

O esforço aqui é, hoje, incontornavelmente, de relativização histórica. Tolstói como autor, Chklovsky como leitor, foram inovadores e perspicazes. Para nós, leitores de hoje, essas descrições são interessantes porque esses não são recursos especiais ou diferentes e não soam particularmente originais ou criativos, justamente porque já há mais de um século eles se integraram plenamente ao que compreendemos por linguagem literária, e foram extensiva e excessivamente usados em outros meios, do cinema à publicidade. Deslocamentos narrativos como o presente no texto do cavalo, ou minúcias descritivas que alcançam uma esteticamente poderosa ampliação — e amplificação — de objetos ou realidades banais, são uma espécie de validação automática do artefato literário. Ao menor sinal de reconhecimento desses recursos, sentimo-nos perfeitamente à vontade para inclinar o encosto da cadeira e continuar o processo frutivo: estamos no domínio do lúdico, do artifício, da arte.

É interessante, no entanto, considerarmos que ao mesmo tempo em que Tolstói sofisticava o trabalho narrativo, suas considerações gerais sobre literatura estavam presas a uma perspectiva que, do ponto de vista poético, era pouco mais que retrógrada. Se podemos partir do senso crítico comum de que Mallarmé é um dos principais nomes da literatura moderna, autor de uma obra que permaneceu como influência importante até a segunda metade do século XX, veremos que a leitura que Tolstói fez de sua obra o coloca tanto mais em relação ao século XIX, quanto Mallarmé está em relação ao século seguinte.

2 Escritores

Deixamos então o teórico na reserva e nos voltamos para a arena dos escritores.

Tolstói, com grande trânsito pela França e sua cultura, dominava a língua francesa e mantinha-se atualizado quanto à literatura do momento. Em 1896, no jornal *Le Gaulois*, Henri Lapauze publicou o artigo "Une soirée chez Léon Tolstoï", em que narra em tom de anedota um encontro com o romancista. Tolstói teria lido um poema em um jornal e perguntado, em tom jocoso, o que ele queria dizer, já que não tinha entendido nada. A resposta a isso teria sido: "Mas é um dos poemas mais célebres de Stéphane Mallarmé!", ao que Tolstói responde: "Que seja. Mas vocês ao menos compreendem o sentido? Eu não. Nem um ponto, uma vírgula." Mais adiante Lapauze mostra que outros autores franceses foram também criticados por Tolstói, e observa: "Então, é assim que escrevem seus jovens homens de letras? Eles não acham então que nossa língua, tão bela, tão nobre e pura, seja suficiente? É realmente necessário que eles a torturem e que nós nos torturemos a nós mesmos? É ainda mais pena que aquele que escreveu tenha, com certeza, talento. (in: MALLARMÉ, 1983, 175)².

Mallarmé, por sua vez, pouco mais de uma semana depois da publicação e consultado pelo próprio redator do jornal, escreve uma carta em que comenta o fato:

[...] As apreciações de Tolstói, em relação à língua de hoje, Senhor, me parecem exatamente as que precisamos aceitar dele, gênio amplo e simples, objetivo na expressão da ideia; não é por acaso que o grande escritor aprendeu, disseram-me, francês em Stendhal. O estrangeiro deve conhecer nossa língua por seus grandes traços típicos exteriores, a partir dos clássicos e sua descendência; mas o senhor percebe que fazendo assim nós nos ocupariamos em reforçar essa língua absoluta, no lugar de realizar, por nossa própria conta e risco, experiências individuais, tentando, se possível, autenticá-las? (in: MALLARMÉ, 1983, 175-176)³

O jornal publicou a carta de Mallarmé sob o algo cínico título de bilhete curioso. O que nos interessa aqui é a segurança demonstrada pelo poeta nesses poucos comentários. O autor parece passar incólume pela crítica adversa, com a clareza que só mais tarde foi apreendida pela crítica e que deixava explícito o seu trabalho de pesquisa e experiência com a língua, num esforço de "autenticação", poderíamos também dizer legitimação, literária desses resultados.

Dando provas de que esse era um assunto que de certa forma o obcecava, Tolstói publicou em 1897 um livro importante, *O que é arte?*, onde desenvolve longamente suas polêmicas opiniões sobre as artes. No décimo capítulo, a arte contemporânea, em especial a literatura, é o tema, e Mallarmé é de novo usado como exemplo. Esse texto se tornou acessível para os franceses já no mesmo ano, graças à tradução feita desse capítulo por Tarrida del Marmol para uma revista, *La revue blanche*.

O título "Les décadents" foi escolhido pelo tradutor para o trecho que repete a palavra

2 As traduções dos textos de Mallarmé e das revistas francesas são minhas.

3 Essas observações foram incluídas, mais tarde, na rubrica "Réponses à des enquêtes", nas *Oeuvres complètes*. Tradução minha.

"decadente" várias vezes no texto com toda sua força pejorativa. Claro que, para Tolstói, já convertido a uma espiritualidade onipresente, a suposta ausência de crença desses autores seria uma justificativa inicial para essa arte obscura e seus rasgos, diz ele, impuros e "pornográficos". Mas a principal questão para Tolstói parece ser o fato de que essa poesia é incompreensível.

Como resultado da descrença das pessoas de alta classe, sua arte se tornou pobre de conteúdo. Mas, além disso, ao passo que se tornava cada vez mais exclusiva, ela se tornou ao mesmo tempo mais e mais complexa, fantasiosa e sem clareza. [...] Recentemente não só a imprecisão, o mistério, a obscuridade e a inacessibilidade às massas passaram a ser consideradas mérito e condição de poeticidade das obras artísticas, mas o mesmo acontece com a imprecisão, a indefinição e a ineloquência (TOLSTÓI, 2002, 115-116)

Após criticar Baudelaire e Verlaine, tratando o último como sucessor do outro, Tolstói chega a Mallarmé... "considerado o mais importante dos jovens poetas, que diz diretamente que o charme de um poema consiste em se ter de adivinhar seu significado, e que sempre deve haver algum enigma em um poema", e apresenta seu soneto "À la nuit accablante tu", a que retruca afirmando que "Esse poema não é excepcional em sua incompreensibilidade. Já li diversos poemas de Mallarmé; eles são todos destituídos de sentido. (TOLSTÓI, 2002, 126).

Tolstói cita em seguida um longo trecho do famoso texto "Sur l'évolution littéraire", de Jules Huret produzido a partir de uma entrevista com Mallarmé e publicado em 1891, minuciosamente revisado pelo poeta, no jornal *L'écho de Paris*⁴. Esse texto foi um marco para o Simbolismo francês. No trecho citado por Tolstói, Mallarmé defende a alusão, e portanto o mistério, na poesia, ao contrário do ideal Parnasiano, e diz: "É o perfeito uso desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e dele retirar um estado de alma, por uma série de decifrações. [...] Deve sempre existir enigma em poesia, é o objetivo da literatura — não há outros — *evocar* os objetos." (MALLARMÉ, 2003, V. II, 700)

Note-se: é de pesquisa que Mallarmé fala, na carta em resposta à revista, quando trata de "experiências individuais". Em sessenta anos, é ainda dessa mesma pesquisa que estariam falando nossos poetas concretos.

E a história toda não terminou aí. Em 1898 o tradutor de russo Ély Halpérine-Kaminsky (imigrado e correspondente russo) publica uma versão resumida do livro de Tolstói (publicará uma versão completa mais tarde) e pede a vários artistas e intelectuais citados que se manifestem sobre o texto. Mallarmé é um deles e embora mande logo sua resposta ela só será publicada meses após sua morte, em 1899:

[...] parece-me que o ilustre apóstolo atribui à Arte, como princípio, uma tal qualidade que é antes sua consequência. A Arte, com efeito, é essencialmente *comunicativa*; mas de fato, também, só *exclusiva* — adoto os termos. Difusão *para quem queira*, depois de um retiro, ou isolamento, para começar. À parte isso, o instinto religioso permanece um meio

4 Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7991503.image.r=1.f2.langPT> . Também nas *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2003. V. II, p. 697-702.

ofertado a todos para dispensar a Arte, ele a contém em estado embrionário e a Arte só emana, por si só ou pura, distraída dessa influência. (MALLARMÉ, 1984, 221-222)

Essa carta é bastante citada nos estudos de Mallarmé e é fácil perceber por quê. Mallarmé relativiza elegantemente a necessidade "comunicativa" que Tolstói atribui à arte, e que será objeto de discussão ainda no século seguinte, mesmo no Brasil, saindo-se com uma de suas fórmulas enigmáticas que, apesar disso, funciona muito bem no contexto. Além disso a carta oferece, três meses antes de sua morte, uma posição do poeta quanto à ideia de Arte e religiosidade: ou optamos pela arte, ou pela religião. Embora a religião de alguma maneira "contenha", em estado embrionário, a Arte, ela só "emana", cresce, passa a existir de fato quando ela se afasta da influência religiosa.

Quanto à suposta obscuridade, Mallarmé já tinha falado bastante sobre isso: ele defendia o mistério, o enigma, o uso do símbolo, o viés... Não pareceu considerar que deveria falar disso de novo. Um desses textos "explicativos", talvez o mais polêmico e surpreendente deles, é "Mystère dans les lettres"⁵ (1896), veiculado em *La revue blanche* em resposta ao texto "Contre l'obscurité", de um ainda não famoso Marcel Proust, que tinha sido publicado meses antes na mesma revista. Mas essa é outra reação ao "estranhamento" de Mallarmé...

Ou seja, considerando o caminho feito entre Chklovsky e Tolstói e deste até Mallarmé, vale a pena repensar se o conceito de estranhamento pode estender-se a autores de opiniões tão diferentes e se, como parece ser o caso, o uso ampliado e recorrente durante o século XX não esvaziou as suas considerações originais, a ponto de transformar o conceito em uma mera adjetivação de uso comum nas aulas de teoria literária. Faço aqui, inclusive, um mea culpa.

Referências Bibliográficas

CHKLOVSKI, V. "A arte como processo". In: TODOROV, T. (org.) *Teoria da Literatura I, textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1987. Trad. do texto francês de Isabel Pascoal.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance I*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *Correspondance VIII*. Paris, Gallimard, 1983.

_____. *Correspondance X*. Paris, Gallimard, 1984.

_____. *Oeuvres complètes*. 2 V. Paris: Gallimard, 2003.

MARCHAL, Bertrand. (org.). *Mallarmé: mémoire de la critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.

TOLSTÓI, Liev. *O que é arte?* São Paulo: Ediouro, 2002. Trad. Bete Torii.

⁵ *La Revue Blanche*, 1^o set. 1896. Vale lembrar que esse texto foi agregado mais tarde, pelo próprio autor, ao volume *Divagations*.