

# MALLARMÉ E O FAZER POÉTICO

**Larissa Drigo Agostinho\***

*Resumo:* Destacam-se neste texto três procedimentos distintos na poesia mallarmiana. No primeiro, em que o sensível aparece como tema, a poesia trata do mundo percebido por meio da sugestão e da sensação; no segundo, há o encontro do sensível e da forma poética, o sensível se torna forma, para em seguida, no terceiro, se tornar toda a realidade. Ou seja, na poesia mallarmiana, o poema funda, a partir da linguagem, toda a realidade.

*Palavras-chave:* Literatura francesa; performativo; teoria literária.

## INTRODUÇÃO

■ **E**m *Crise de vers*, Mallarmé anuncia a crise do verso, que é ele mesmo a literatura. O que o poeta defende não é a morte do verso, mas que essa crise indica a falência das antigas maneiras, do antigo fazer poético. Crise que aparece simbolizada na morte do grande poeta Victor Hugo. Assim, Mallarmé convoca seus contemporâneos a refletirem sobre novas possibilidades de criação poética, sobretudo pensada a partir do verso livre e do poema em prosa.

É importante ressaltar a relação que se estabelece aqui entre história e poesia, ilustrada na seguinte afirmação do poeta em “La musique et les lettres”:

---

\* Mestre em Literatura Francesa pela Universidade de Paris IV e doutoranda da mesma instituição.

“*Les gouvernements changent; toujours la prosodie reste intacte*”<sup>1</sup> (MALLARMÉ, 1945, p. 64). Ou seja, para o poeta as mudanças políticas desse tumultuado século XIX autorizavam que os poetas seus contemporâneos pudessem variar esse “*dogme dernier*” que era a prosódia.

Mallarmé coloca como uma grande libertação para a poesia o verso livre, pois ele permite que o poeta se articule como preferir. Ele afirma no prefácio de “Un coup de dés” que o poema em questão aborda questões caras ao seu tempo, como o verso livre e o poema em prosa. Para Mallarmé (1945, p. 361): “*Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s’évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples*”<sup>2</sup>. As palavras ou seus sons e as letras são o material que o poeta utiliza para criar linguagem. Utiliza para sugerir e para provocar sensação, expandindo assim um significado já cristalizado pelo uso cotidiano da língua e tornando-o único. Logo, ele torna infinitas as possibilidades significativas. É assim que surge o conceito de sugestão, que acentua a importância da evocação em detrimento da representação e como crítica a esse conceito.

Em *La musique et les Lettres*, o poeta pontua: “*La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur, scintillante là, avec certitude. D’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée*”<sup>3</sup> (MALLARMÉ, 1945, p. 649). Para o poeta, todas as coisas têm em si um grande mistério, escondem em si algo de obscuro, esse segredo guardado por cada ser não é inteligível, mas pode ser evocado e sugerido por meio da poesia. Só a poesia e a música são capazes de dimensionar o mistério do universo. Assim, o mundo se desvela diante dos olhos do poeta e conseqüentemente do leitor, e existe apenas a partir da linguagem, por meio da criação poética.

## A SUGESTÃO

O primeiro movimento da poesia mallarmiana é o sugerir, fazer alusão: “*En littérature, cela contente d’y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu’incorporera quelque idée*”<sup>4</sup> (MALLARME, 1945, p. 366). Para nós, a sugestão em Mallarmé é visível, predominantemente em suas escolhas sintáticas, o que poderá ser observado na análise do poema.

Esse movimento pode ser observado no poema de Mallarmé “Éventail de Mme. Mallarmé”, que segue. Nele o poeta busca apresentar um objeto como esse se apresenta à nossa percepção.

*Éventail*  
*De Mme. Mallarmé*

*Avec comme pour langage*  
*Rien qu’ un battement aux cieux*  
*Le futur vers se dégage*  
*Du logis très précieux*

1 “Os governos mudam; a prosódia continua sempre intacta” (traduções minhas).

2 “Toda a língua, ajustada à métrica, recobrando seus golpes vitais, escapa, segundo uma livre disjunção, aos mil elementos simples.”

3 “A Música e as Letras são a face alternativa aqui erigida em direção ao obscuro, brilhando, com certeza. De um fenômeno, o único, eu o chamava, Ideia.”

4 “Em literatura, contenta-se de fazer uma alusão ou de tomar uma qualidade que incorporara alguma ideia.”

*Aile tout bas la courrière  
Cet éventail si c'est lui  
Le même par qui derrière  
Toi quelque miroir a lui*

*Limpide (où va redescendre  
Pourchassée en chaque grain  
Un peu d'invisible cendre  
Seule à me rendre chagrin)*

*Toujours tel il apparaisse  
Entre tes mains sans paresse<sup>5</sup>.*

Um poema que tem como título um objeto parece ser um poema com caráter fortemente descritivo. Mas trata-se de muito mais que falar algo ou sobre algo. Não se trata, portanto, da tentativa por parte do poeta de falar sobre o leque, mas de fazer que a escritura se desenvolva, se descreva a si mesma. Vejamos, como isso ocorre.

A primeira estrofe, num primeiro olhar, nos diz pouco sobre esse leque. A única palavra que parece se referir ao objeto é “*battement*”, situada logo após o título. O primeiro verso, que parece solto e fora de lugar – “*avec comme pour langage*” –, pode se referir ao “*futur vers*” e ao leque. A sugestão em Mallarmé é exatamente essa situação que se apresenta – que não nos permite precisar a que ele faz referência. Assim, o leque teria como linguagem nada além de um batimento aos céus. A linguagem do leque é o futuro verso que se desprende, que se manifesta a partir da “preciosa morada”.

No poema o leque se faz, se escreve, o poeta tenta ampliar a concretude e a materialidade da palavra, por meio de um olhar direto e concreto para o indeterminado. Ele busca atentar para o intangível e misterioso como parte do mundo sensível do qual a palavra é igualmente parte constitutiva e construtiva.

Ainda em “*avec comme pour langage / rien*”, há outro exemplo de sugestão. Antes lemos esse verso dentro da estrofe, mas podemos lê-lo como uma suspensão. O primeiro verso apresenta uma característica que se mantém suspensa até ser negada por “*rien*”.

Do primeiro par de versos: “*avec comme pour langage/ rien qu'un battement aux cieus*”, podemos apreender que a linguagem do leque seria o seu movimento. O balanço do leque é sua função, sua essência. É isso que confere materialidade à sua existência, justificando-a.

O “*toi*” pode se referir ao “*futur vers*”, o que nos levaria a pensar que o poema seria um espelho do leque. Mas o que significa o verso servir de espelho para o leque? Pensemos no verbo “*réfléchir*” e em seus dois sentidos: “*renvoyer par réflexion*”, no sentido de reflexo (de um espelho, por exemplo), e “*faire usage de la réflexion*”, pensar. Assim, o verso funciona como um espelho que exhibe o leque – onde o leque aparece (“*toujours tel il apparaisse*”) – e um espaço em que o leque é pensado – o verso é um lugar de pensar.

5 “Leque da senhora Mallarmé

Tendo como por linguagem/ Nada além de um batimento aos céus/ O futuro verso se desprende/ Do lugar tão precioso/ Asa baixa mensageira/ Este leque se é ele/ O mesmo que por trás/ Você algum espelho para ele/ Limpido (onde vai descer/ Perseguida em cada grão/ Um pouco de cinza invisível/ Só a me entristecer)/ Assim ele aparece/ Entre suas mãos sem preguiça.”

Na terceira estrofe, uma cinza invisível entristece o poeta, aquilo que é invisível é ininteligível, não pode por isso ser representado. O que nosso olhar não capta não pode ser, portanto, compreendido? Nesse caso, um espelho límpido reflete a cinza perseguida, que é um parêntese apenas, como a voz do eu. O invisível aparece contendo cor, forma e significação.

O poeta pode, portanto, pela sugestão, nos mostrar e nos fazer ver o invisível, ele reflete sobre o invisível e a linguagem reflete o mundo, nos projeta as coisas do mundo e nos aproxima daquilo que de outra maneira pareceria impossível. A linguagem é esse espelho que possibilita que as coisas se transponham em outro espaço e se tornem acessíveis, é através do espelho da linguagem que nós acessamos o mundo e que ele nos concerne e concede.

O leque é retomado no distico final: “*toujours tel il apparaisse*”. A certeza temporal de “*toujours*” é negada pelo subjuntivo do verbo. O objeto se revela, ele aparece. Mas aparece com um caráter de dúvida e existe como uma possibilidade, num futuro atemporal. O poema é uma evocação.

Há, porém, um outro aspecto do verbo empregado no subjuntivo, além de exprimir uma ação cuja realização não é certa, mas possível, ele é o Verbo por excelência, aquele empregado por Deus para criar o mundo: “Que exista a luz”, “Que a terra produza [...]”, “Que as águas fiquem”. O subjuntivo é o verbo da criação, o que faz existir.

Assim, Mallarmé nos mostra a manifestação do leque, não a sua representação, mas a sua presentificação, o poema expõe o “batimento” do leque, sua linguagem, e é essa linguagem que se faz no poema, que se descreve, que se mostra sendo.

## A FORMA

O segundo movimento de sua poesia é a de materializar, concretizar, por meio de uma forma, o que é dito, ou seja, dizer por meio da forma. Para isso, utilizaremos os poemas “Éventail de Mme. Grivollet” e “Un coup de dés”.

No poema que segue, que também se chama “éventail”, podemos ver com clareza a transformação formal (com relação ao poema “éventail de Mme. Mallarmé”) e o que ela agrega de sentido ao poema.

*Éventail de Mme. Grivollet*  
*Palpite*  
*Aile*  
*mais n'arrête*  
*Sa voix que pour brillamment*  
*La ramener sur la tête*  
*Et le sein*  
*en diamant*<sup>6</sup>

No “Éventail de Mme. Grivollet” de 1890 (escrito três anos após o poema), o verso se solta da métrica e as palavras se libertam do verso. Essa mudança é uma alternativa ante a crise da linguagem, uma busca por outros meios e procedimentos para gerar significação.

<sup>6</sup> “Leque da senhora Grivollet

Palpita/ Asa/ mas não pare/ Sua voz que por resplandecer/ A levá-la sobre a cabeça/ E o seio/ em diamante.”

Nesse poema, o movimento do leque é transposto na página, torna-se perceptível num primeiro olhar, o objeto é imediatamente visto e apreendido, ou totalmente apreendido numa primeira aproximação. Aquilo que é apreendido do sensível é agora transposto para o poema como forma, é teatralizado.

No primeiro poema, Mallarmé utiliza a palavra “*battement*” para se referir ao movimento do leque, enquanto neste a palavra escolhida é “Palpite”, de um substantivo que faz referência a uma ação o poeta passa para um verbo. Trata-se de um ganho com a sonoridade ondulatória da palavra e com a repetição da consoante “p” que figura um batimento. O verbo se encontra em uma forma que pode ser entendido como terceira pessoa do presente do indicativo cujo sujeito é “*aile*” ou como conjugado no imperativo, ou seja, já que não há eu-lírico no poema, quem ordena ao leque (“*aile*”) que se movimente é a própria linguagem e quem o faz pulsar sem cessar é o próprio poema.

No poema “Un coup de dés”, o poeta se volta sobre a linguagem e cria novos mecanismos para significar, para alargar o significado das palavras. Ele cria os “brancos”, que funcionam “*comme silence allentour*”; o papel, no poema, intervém na sucessão das imagens e não se trata de “*traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l’Idée*”<sup>7</sup>; ele substitui a unidade do verso pela visão simultânea da página; utiliza diferentes caracteres tipográficos, substitui o ritmo linear pelo ritmo espaçotemporal e ainda trata de “*tels sujets d’imagination pure et complexe ou intellect: que ne reste aucune raison d’exclure de la Poésie – unique source*”<sup>8</sup>.

Blanchot (1959, p. 352) resumiu da seguinte maneira a invenção da qual Mallarmé queria se orgulhar: “*Le espace intérieur de la pensée et du langage est represente d’une manière sensible*”<sup>9</sup>.

Não se pode, portanto, dizer como Friedrich (1978, p. 126) que, na poesia mallarmiana, ocorre uma “transposição da coisa concreta, de toda realidade em geral, à ausência”. É justamente o contrário, Mallarmé torna presente a ausência, não só apenas por meio de recursos sonoros, mas também visuais, o que nos remete à metáfora do espelho, da reflexão, nos dois sentidos dados para a palavra. O trabalho do poeta não é apenas ter grandes e belas ideias, mas torná-las poesia, conferir às ideias uma forma, uma caracterização que é única do objeto estético. Portanto, espelhar é mostrar a forma e também fazer do poema em espaço do pensamento, processo do pensamento refletido na página, “*subdivisions prismatiques de l’idée*”.

## POESIA COMO ACONTECIMENTO

Paul Valéry (1999, p. 180) utiliza o termo grego *poiein* para indicar a noção de poesia como um fazer. Em *Comunicação poética*, Pignatari (1977, p. 32), ao definir poesia, recorre à origem da palavra “poeta”, que vem do grego “*poietes = aquele que faz*”, aquele que faz... linguagem e acrescenta que o poeta não trabalha com o signo verbal, mas o signo verbal. Mas o que seria então esse fazer?

Austin (1970, p. 37) começa sua investigação acerca do uso performativo da linguagem, ou acerca dos performativos, colocando em xeque a suposição dos

7 “traços sonoros regulares ou verso – mas sobretudo, de subdivisões prismáticas de Ideia.”

8 “tais assuntos de imaginação pura e complexa ou intelectuais: que não devem por razão nenhuma ser excluídos da poesia – única fonte.”

9 “O espaço interior do pensamento e da linguagem é representado de maneira sensível.”

filósofos (como ele se refere) de que o papel de uma “afirmação” (*statement*) não é “descrever” um estado de coisas ou “firmar um fato qualquer” que poderia ser verdadeiro ou falso. Na esteira de Kant, Austin cita como exemplos que fogem a essa regra descrita as frases sem sentido e ainda as que seguem uma dinâmica muito diferente.

É dessa segunda classe de sentenças que o autor pretende tratar, elas não “descrevem”, não se reportam, não constata absolutamente nada, não são nem “verdadeiras”, nem “falsas”, e são de tal maneira que a enunciação de uma frase é a execução de uma ação (ou uma parte dessa execução) que nós não podemos descrever como o ato de dizer alguma coisa (AUSTIN, 1970, p. 40).

São frases como “sim”, diante de um padre no altar, que é o mesmo que tomar um homem como marido ou uma mulher como esposa, “eu te batizo”, “eu aposto” etc.

Diante de frases como essas: “*Il semble clair qu’énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées évidemment), ce n’est ni décrire ce qu’il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je fais: c’est le faire*”<sup>10</sup> (AUSTIN, 1970, p. 41).

É a esse tipo de sentença que Austin deu o nome de frase performativa ou simplesmente performativa, que vem do verbo “*to perform*”, que empregado como substantivo “*perform*” indica uma ação, ato de fazer, produzir a enunciação. É o mesmo que executar uma ação, nós habitualmente consideramos essa ação como dizer algo.

Mallarmé (1945, p. 295) não diz outra coisa: “*Il est [...], un art, l’unique ou pur qu’énoncer signifie produire: il hurle démonstrations par la pratique. L’instant qu’en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l’infirmiera: tant il n’admet de lumineuse évidence sinon d’exister*”<sup>11</sup>.

Após algumas considerações sobre as regras necessárias para a execução de um performativo e sobre a dificuldade de determiná-las, Austin (1970, p. 107-108) se pergunta: “*Lorsque nous formulons une énonciation, quelle qu’elle soit, ne faisons-nous pas ‘quelque chose’?*”<sup>12</sup>. Ele se questiona o que seria então fazer e pontua que podemos distinguir entre somente pensar uma coisa e dizê-la; nesse caso, o dizer é um fazer.

A definição geral de ato de Austin (1970, p. 117) é: “*L’acte est généralement tenu pour un événement physique précis, effectué par nous, et distinct à la fois des conventions et des conséquences*”<sup>13</sup>. Mas existem em alguns casos convenções e consequências.

Diante da dificuldade de precisar as condições necessárias para a execução de um ato performativo, Austin (1970, p. 129) propõe uma distinção entre “*l’acte locutoire [...] qui possède une signification; l’acte illocutoire où le fait de dire a une certaine valeur; et l’acte perlocutoire, qui est l’obtention de certains effects par la parole*”<sup>14</sup>.

10 “Parece-me claro que enunciar a frase (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é nem descrever o que é preciso reconhecer que eu estou fazendo ao falar assim, nem afirmar que eu faço, é fazer.”

11 “Ele é [...] uma arte, a única ou pura onde enunciar significa produzir: abundam demonstrações pela prática. O instante em que raiara o milagre, incluir que foi isso e não outra coisa, o enfraqueceria: tanto que ele não admite a luminosa evidência a não ser de existir.”

12 “Quando elaboramos um enunciado qualquer, não ‘fazemos’ ‘alguma coisa’?”

13 “o ato é geralmente tido por um evento físico preciso, efetuado por nós, e distinto das convenções e das consequências.”

14 “o ato locutório [...] que possui uma significação, o ato ilocutório em que o fato de dizer tem um certo valor, e o ato perlocutório, que é a obtenção de certos efeitos pela fala.”

Austin abandona a ideia de pureza do performativo, baseada na distinção “constatif” / “performatif”, e se atém a categorias mais gerais. No caso, examinar o valor “illocutoire” de uma enunciação.

Dentre as classes de “verdictif”, “exercitif”, “promissifs”, “comportatifs” e “expositifs”, é na dos “promissifs” que se encaixa o primeiro verso, a seguir, de Mallarmé que abre “L’après-midi d’un faune”:

*Ces nymphes, je les veux perpétue.  
Si clair,  
Leur incarnat léger, qu’il voltige dans l’air  
Assoupi de sommeil touffus*<sup>15</sup>.

Os “promissifs” são caracterizados pelo fato de que: “l’on promet, ou que l’on prend en charge quelque chose. Ces énonciations nous engagent a une action, mais elles comportent aussi des déclarations ou manifestations d’intentions, qui ne sont pas proprement des promesses [...]”<sup>16</sup> (AUSTIN, 1970, p. 154).

A descrição de Austin pode perfeitamente se aplicar ao ato poético. Nesse trecho citado, está claramente exposto o desejo do poeta de perpetuar essas ninfas. A comunhão que o fauno não tem certeza que aconteceu – ele não sabe se sonhou com esse encontro ou se de fato ele aconteceu – é realizada no poema. Sonho ou realidade da vigília, por algum momento no poema – por meio da linguagem – o fauno teve seus desejos realizados. Há, portanto, encontro entre o primeiro e o terceiro movimentos que descrevemos. O primeiro verso é um perlocutório, os versos seguintes não são nada claros, como anuncia o poeta, ele descreve criaturas que nem sequer existem, de uma maneira muito vaga e muito tênue, querendo legitimá-las, querendo criá-las na atmosfera de sonho. É isso que a linguagem torna possível, sonho ou realidade não tem distinção, dentro da ficção tudo é possível. Na linguagem as coisas realmente acontecem.

Utilizamos um conceito, o de performativo de Austin (1970, p. 55), que o autor não autorizara para o texto literário. Vejamos o que nos diz o autor:

*Une énonciation performative sera creuse ou vide d’une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un auteur en scène, ou introduit dans un poème [...]. Il est clair qu’en de telles circonstances, le langage n’est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu’il s’agit d’un usage parasitaire par rapport à l’usage normal*<sup>17</sup>.

Isso porque dizer não é o único elemento necessário para executar o ato visado na enunciação. As circunstâncias nas quais as palavras são pronunciadas são muito importantes para Austin, e por circunstâncias devemos entender a intenção do falante, as convenções que envolvem essa ação, as pessoas envolvidas devem agir de acordo etc. Basta pensarmos num casamento para ver que há muitos elementos envolvidos na ação além do “sim”. Mas a ausência dessas características poderia nos levar a acreditar que a poesia faz uso parasitário da linguagem?

<sup>15</sup> “Essas ninfas, eu quero perpetuá-las/ Tão claro/ Encarnação ligeira, que dá voltas pelo ar/ Adormecidas de sonhos frondosos.”

<sup>16</sup> “prometemos, ou quando nos encarregamos de alguma coisa. Essas enunciações nos engajam em uma ação, mas elas comportam também declarações ou manifestações de intenções, que não são propriamente promessas.”

<sup>17</sup> “Uma enunciação performativa será vazia de uma maneira particular se, por exemplo, ela for formulada por um autor em cena, ou introduzida num poema [...] Está claro que, em tais circunstâncias, a língua não é empregada seriamente, e de maneira particular, mas que se trata de um uso parasitário com relação à linguagem normal.”



De fato, Austin tem razão em distinguir entre as ações e os textos literários, mas isso nos leva a questionar esse conceito de ação: o que seria uma ação, esse fazer da linguagem, e que não ocorre no interior da ficção? Para Mallarmé (1945, p. 67), a ficção é um método, uma demonstração, que tem a linguagem como instrumento. Ou seja, a linguagem que pensa a si mesma e se reflete num movimento que cria pequenas constelações de onde cintilam sugestões.

A esfera de ação da literatura é de fato limitada (Mallarmé a chamava de “*action restreinte*”), mas no poema “Un coup de dés” o poeta afirma, “*rien n’aura eu lieu que le lieu*”, nada acontece, apenas o lugar, esse lugar é a poesia, pois somente o criar poético é capaz de escapar do acaso e da contingência sem sentido.

Assim, o acontecimento, a ação se estabelece como a própria criação, literária, criação por meio das palavras, *performance* das palavras. O fazer poético é escritura, é fazer um poema, criar uma coisa que subsiste no branco da folha, não à maneira de uma verdade, mas como um ato transitório e fugaz, e que por isso mesmo tão significativo.

## REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *Quand dire c'est faire*. How to do things with words. Traduction Gilles Lane. Paris: Seuil, 1970.
- BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- CAMPOS, A. et al. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COHN, R. G. *L'oeuvre de Mallarmé*. Un coup de dés. Traduction René Arnaud. Paris: Les Lettres, 1951.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Pour un Tombeau d'Anatole*. Introd. Jean-Pierre Richard. Paris: Seuil, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur le Livre*. Paris: Éditions de l'Éclat, 1985.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PIGNATARI, D. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
- VALÉRY, P. Discurso sobre a estética. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura e suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- AGOSTINHO, L. D. Mallarmé and the making of poetry. *Todas as Letras* (São Paulo), v. 11, n. 1, p. 49-56, 2009.

*Abstract: In this work, we treat three movements in Mallarmé's poetry. In the first one, in which the sensible appears as a theme, his poetry reflects the world perceived through suggestion and the sensation. In the second movement we have the encounter of the sensible and form, the sensible becomes a form and starts the third movement, in which the form becomes all reality. That is, in Mallarmé's poetry, the poem founds reality departing from language.*

*Keywords: French literature; performative; theory of literature.*