
SOBRE A NOÇÃO DE TEXTO DIFÍCIL : O CASO DE MALLARMÉ*

Zênia de Faria**

*Il doit y avoir toujours
énigme en poésie et c'est
le but de la littérature.*
MALLARMÉ

RESUMO

Este ensaio se propõe a estabelecer uma tipologia das dificuldades da obra de Stéphane Mallarmé, a partir da tipologia das dificuldades de um texto, propostas por Georges Steiner.

Desde suas primeiras publicações, os textos de Mallarmé despertaram as mais diferentes reações em seus leitores. Dentre estes, alguns ficaram maravilhados, outros ficaram intrigados, alguns ironizavam a respeito dos textos do poeta, outros, ainda, ficaram perplexos diante desses textos que eles não conseguiam compreender. E esses eram os mais numerosos. A obra de Mallarmé era um verdadeiro desafio para os leitores de sua época. Hermética, obscura, difícil eram epítetos que lhe eram frequentemente atribuídos.

Quase um século após sua morte, a situação não se modificou: Mallarmé é, ainda hoje, considerado um autor hermético, difícil, obscuro. Aliás, acreditamos que sua obra possa ser incluída entre as mais herméticas da literatura universal. A obra do autor de "Un coup des

* Um resumo deste texto foi apresentado como comunicação, nas SEDIFRALE (Sesiones para Docentes y Ynvestigadores de Francés Lengua Estranjera), realizado em Belo Horizonte, de 30.6 a 30.7.89.

** Professora Titular de Literatura Francesa do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás.

dés” continua sendo um desafio para os leitores, para os críticos, para os tradutores.

Mas por que essa obra é um desafio? Em que consiste esse desafio? O que se quer dizer exatamente, quando se afirma que a obra de Mallarmé é hermética, obscura, difícil? Antes de responder a essas questões, talvez seja necessário definir-se, pelo menos num plano geral, o que se entende por texto hermético, difícil, obscuro. A primeira função da linguagem é a comunicação. Por conseguinte, a primeira função da literatura – que é um ato de linguagem, uma arte da linguagem – é, também, a comunicação. Dizer que um texto é hermético, difícil, obscuro significa, antes de tudo, que o contrato de inteligibilidade entre o leitor e o texto foi rompido, parcialmente ou em sua totalidade.

Essa constatação põe em evidência um impasse entre a literatura como realização comunicativa e a função de seus diferentes tipos de leitores: como pode um simples leitor apreciar um texto sem compreendê-lo? Como pode um crítico apreciar e interpretar um texto sem compreendê-lo? Como pode um tradutor traduzir um texto sem compreendê-lo e sem interpretá-lo?

Em seu artigo “On Difficulty”¹, Georges Steiner propõe-se a responder à questão: “O que é um texto difícil?” Para tanto, agrupa em classes os diferentes tipos de dificuldades que, segundo ele, podem ser encontradas em um texto, estabelecendo, assim, uma tipologia das dificuldades. Tentar descobrir *como* (de que modo, em que níveis) e *por que* – no que diz respeito à obra de um autor – o contrato de comunicação foi rompido, circunscrever as razões que tornam herméticos determinados textos, determinadas obras, já é dar um passo à frente, no sentido de reduzir o citado impasse.

Por isso, apoiando-nos na tipologia das dificuldades de um texto – proposta por Steiner – tentaremos responder às questões levantadas, anteriormente, sobre o hermetismo da obra de Mallarmé. Para tanto, tentaremos situar as diferentes dificuldades encontradas na obra do poeta, em cada um dos tipos de dificuldades propostas por Steiner.

A tipologia das dificuldades propostas por Steiner compreende quatro tipos que ele designa: *dificuldade contingente*, *dificuldade modal*, *dificuldade tática* e *dificuldade ontológica*.

O primeiro tipo de dificuldade – a *contingente* – é aquela que se encontra no nível do léxico. Em geral, trata-se de um tipo de dificuldade

que pode ser resolvida com a ajuda de dicionários, de enciclopédias, de manuais ou glossários especializados nos diferentes domínios de conhecimento, diz Steiner:

In the overwhelming majority of cases, what we mean by saying 'This is difficult' signifies 'this is a word, a phrase or a reference which I will have to look up'. In the total library, in the *collectanea* and *summa summarum* of all things, I can do just that.²

Assim, constituem dificuldades contingentes: as palavras raras, arcaicas, dialetais, as expressões arcanas ou técnicas, as gírias, as palavras tabu, etc.

A obra de Mallarmé praticamente não apresenta dificuldades contingentes. Com efeito, na maioria das vezes, o poeta utiliza palavras simples, comuns, familiares. É verdade que o poeta tem uma certa tendência a empregar palavras arcaicas, mas elas, geralmente, não constituem dificuldade para o leitor. As palavras que podem apresentar certa dificuldade para o leitor são as palavras raras, como: *ptyx*, *abscons*, *nixe*, *lampadophore*, *squame*, *stryge*, *mystagogue*; ou certas palavras, criadas com ousadia, a partir da derivação de palavras relativamente simples, como o mostra Jacques Schérer: *frérial*, *ambrosien*, *s'annuitait*, *s'aérise*; femininos também ousados: *exultatrice*, *courrière*³. No entanto, no cômputo geral da obra de Mallarmé, essas palavras são em número extremamente reduzido, representando, pois, um percentual ínfimo de dificuldade contingente. O próprio Mallarmé explica-nos a razão disso:

Il convient de nous servir des mots de tous le monde, dans le sens que tout le monde croit comprendre! Je n'emploie que ceux-là! Ce sont les mots mêmes que les Bourgeois lit tous les matins, les mêmes! Mais voilà: - s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus. C'est qu'ils ont été réécrits par un poète!⁴

Passemos, agora, ao segundo tipo de dificuldade proposto por Steiner, a *dificuldade modal*. Para resolver esse tipo de dificuldade, os dicionários, os glossários, os manuais especializados e obras similares não ajudam em nada o leitor. Mesmo que se conheçam todas as palavras

do texto, mesmo que se analisem detalhadamente todos os elementos da frase ou verso, o ser racional do texto permanece opaco, opõe resistência ao leitor. De acordo com Steiner, em textos que apresentam esse tipo de dificuldade, há níveis empíricos de compreensão que nos permitem parafrasear uma frase ou um verso, mas o sentido dessa frase ou desse verso permanecem vagos, apesar da paráfrase; não há compreensão genuína: “The poems enacts language in modes we find illicit; there is radical impropriety between its performative pulse, the constraints of the relevant tongue or idiom”.⁵

Diante desse tipo de dificuldade, não se trata apenas de decifrar o código lingüístico, é necessário conhecer outros códigos – por exemplo, éticos, estéticos ou outros – que nos escapam, para compreender o texto. É como se estivéssemos diante de um enigma a ser decifrado. Vista dessa ótica, isto é, como um código a ser decifrado, a dificuldade modal constitui um pressuposto básico da literatura, se concordamos com Mallarmé, pois, segundo o poeta: “Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c’est le but de la littérature – il n’y en a pas d’autres – d’évoquer les objets.”⁶

Embora, como insiste Steiner – “Here, there are no answers to be ‘looked up’. Which is precisely, what distinguishes a contingent from a modal difficulty”⁷ –, o aspecto referencial não ajude muito a resolver esse tipo de dificuldade, ele diz que, ao menos em um sentido a dificuldade é referencial. Por exemplo, o autor pode ter declarado em algum lugar ou em algum momento – a respeito de sua obra – quais eram suas intenções e suas coordenadas formais. Aliás, no que diz respeito a Mallarmé, ele mesmo nos aconselha a buscar esse tipo de referência, para apreciar uma obra:

Je crois qu’on risquerait fort de revendiquer chez son auteur des qualités qu’il ne devait pas montrer, de demander des violettes à un églantier, si, pour apprécier une oeuvre, on fondait sa critique sur les seuls principes de l’art; et qu’il faut, au contraire, *passer du poète au poème et juger ce qu’il a fait par ce qu’il a songé à faire* (p. 249; o grifo é nosso).

Embora Mallarmé tivesse apenas vinte anos quando fez a afirmação acima, parece que durante toda a sua vida continuou a acreditar na necessidade de fazer conhecer, de alguma forma, suas

intenções poéticas e/ou suas coordenadas formais. De fato, ao longo de sua vida, ele explicita, com frequência – em sua correspondência, em seus escritos em prosa, nas respostas às entrevistas que lhe foram feitas – as intenções, as bases de sua poética. Vejamos alguns exemplos desses casos.

Em outubro de 1864, quando estava escrevendo “Hérodiade”, escreveu a seu amigo Cazalis:

j’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrai définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit.*

Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d’intentions et toutes les paroles s’effacer devant la sensation.⁸

Mais tarde, em uma entrevista concedida a Jules Huret, eis o que diz Mallarmé de sua poética:

(...) les Parnassiens (...) traitent encore leurs sujets à la façon des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu’il faut, au contraire, qu’il n’y ait qu’allusion.(...) les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu’ils créent. *Nommer* un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par une série de déchiffrements (p. 869).

Esses testemunhos do poeta permitem-nos conhecer alguns dos princípios de sua poética, que constituem, exatamente, as bases de algumas das dificuldades modais de sua obra. Tal fato lança alguma luz no caminho de nossa busca, faz-nos avançar um pouco na tentativa de decifrar o enigma, de desvendar o mistério por ele proposto. Contudo, apenas isso não é suficiente para se resolver as dificuldades modais do texto de Mallarmé. Seria necessário, também, descobrir o que o poeta quer dizer com “*peindre non la chose, mais l’effet qu’elle produit*” – ou ainda – de que modo ele pôs em prática, em seus poemas, as noções de sugestão, de alusão, de evocação dos objetos. Para tanto, é preciso tentar

resolver o terceiro tipo de dificuldade proposta por Steiner: trata-se da *dificuldade tática*.

Segundo Steiner, esse tipo de dificuldade decorre da decisão do poeta de ser obscuro, para atingir certos efeitos estilísticos. Ou, então, o poeta é levado a ser hermético, por razões políticas ou puramente pessoais. A intenção do poeta pode ser a de tornar novo seu texto, no sentido de uma introspecção mais durável. No entanto, a linguagem que ele tem à sua disposição é, por definição, de uso corrente. De que modo esse instrumento gasto pode servir às suas necessidades mais individuais e inovadoras? Eis como Steiner responde a essa questão:

The authentic poet *cannot* make do with the infinitely shop-worn inventory of speech, with the necessarily devalued or counterfeit currency of ever-yday. He must literally create new words and syntactic modes (...). He will not forgo a new tongue but will attempt to revitalize 'the words of the tribe' (...). He will reanimate lexical and grammatical resources that had fallen out of use. He will melt and inflect words into neological shapes. He will labour to undermine, through distortion, through hyperbolic augment, through elision and displacement, the banal and constricting determinations of ordinary public syntax.⁹

A manobra subjacente é a da 'câmara lenta'. A compreensão imediata do texto nos é recusada. A força e a singularidade de tal texto consistem justamente no fato de que ele não pode ser compreendido senão gradualmente, pouco a pouco. Em certos casos, essa compreensão deve ser provisória, acrescenta Steiner.

Tentemos, agora, verificar, em que medida a obra de Mallarmé apresenta dificuldades táticas.

Em 1862, aos vinte anos de idade, o poeta publicou o artigo "Hérésies artistiques. L'Art pour tous", um verdadeiro manifesto pró-hermetismo. Passemos em revista, rapidamente, algumas das principais idéias desse texto, que começa pela seguinte afirmação: "Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens" (p. 257).

Essa afirmação contém três pontos essenciais, a partir dos quais Mallarmé vai desenvolver sua poética do hermetismo: o mistério que

deve envolver tudo o que é sagrado; o fato que a arte deve ser tão sagrada quanto a religião, pela presença dos respectivos arcanos; o fato que os arcanos da religião, assim como os da arte, só devam ser desvelados aos predestinados, aos iniciados.

Para enfatizar essa comparação entre as religiões e as artes, o poeta cita a música, cujo mistério, protegido pela notação musical – “ces signes sévères, chastes inconnus”, no dizer de Mallarmé – só são acessíveis aos iniciados. Com certa revolta, indaga Mallarmé:

J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire [le mystère] a été refusé à un seul art, au plus grand. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l'ignorant et de l'ennemi.

Je parle de la poésie. (p. 257)

Por que razão Mallarmé considera que o mistério foi recusado à poesia? Por que ela é escrita com os mesmos caracteres utilizados na linguagem cotidiana, como lamenta o poeta:

Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef d'oeuvre, et depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas été inventé, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée, - des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal; - et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page d'alphabet où ils ont appris à lire.

O fermoirs d'or des vieux missels! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus! (p. 257; o grifo é nosso)

Nesse mesmo tom exaltado, Mallarmé analisa as conseqüências dessa ausência de mistério, contra a qual ele se revolta. Essas conseqüências são: a admiração “vague et bête de la foule”; o fato de a “masse (...) déflorer, gâter” a poesia; a vulgarização da poesia, decorrente dos preços baixos dos livros e do fato de a poesia ser ensinada nas escolas, e “comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science”. Ele se revolta, ainda, contra o fato de

a música, a pintura, a estatuária serem reservadas aos especialistas, e de a poesia poder ser aprendida por todos aqueles que queiram “parecer instruídos”.

Tudo isso nos mostra que não é por acaso que a poesia de Mallarmé é hermética, mas, ao contrário, que ela tem razões precisas para sê-lo, como propõe Steiner, que deve ser o caso da dificuldade táctica. De fato, o que o autor de “Hérésies artistiques” mais questiona, no artigo que ora comentamos, é o fato de a poesia não dispor de uma linguagem que lhe seja específica, para afastar dessa ‘arte sagrada’ os ‘inimigos’, os ‘intrusos’, a ‘massa’, a ‘multidão’. Ele decide, pois, criar essa linguagem.

Assim, ao hermetismo natural, decorrente de sua própria concepção da poesia – isto é, “peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit”, “suggérer”, “évoquer”, “faire allusion” – Mallarmé acrescenta a dificuldade de uma linguagem singular. Em que consiste essa linguagem?

Começamos pelo léxico. No poema que fez em homenagem a Poe, Mallarmé dizia que o poeta queria “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”. No entanto, essas palavras são bastante apropriadas para designar o fazer poético do próprio Mallarmé. O autor de “Hérodiade” afirmou, como vimos anteriormente, que ele utilizava apenas “les mots de tous le monde”. No entanto, o que ele não disse – mas que alguns de seus exegetas afirmam – é que ele utilizava palavras usuais, empregadas, porém, em seu sentido etimológico. Vejamos o que Mallarmé nos diz, em “Le Mystère dans les Lettres”, sobre o funcionamento da palavra:

- Les mots d’eux mêmes, s’exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l’esprit, centre de suspens vibratoire; qui ne les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence (p. 386).

Por essa passagem, depreende-se que a palavra tem, para Mallarmé, um valor variável, seu sentido dependendo de diversos fatores: não só aqueles que o poeta cita, na passagem acima, mas outros

perceptíveis em momentos diversos de sua obra. As referências de Mallarmé com relação à reflexão, à refração das palavras, na obra, são constantes. O sentido das palavras depende de sua localização, de sua dimensão simbólica. O verso, por sua vez, cria uma palavra nova :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève l'isolément de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir oui jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la reminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère (p.368).

Com frequência, para evitar de “nommer l'objet”, de utilizar a palavra objetiva, o poeta substitui a palavra pela perífrase, aludindo, evocando, sugerindo o objeto. Assim, “l'échevèlement d'ondée” é a perífrase para a chuva escorrendo sobre a vidraça.

No que diz respeito à sintaxe, o poeta dizia “Je suis un syntaxier”. Para alguns críticos, isto quer dizer que ele respeitava a sintaxe. Nós compreendemos *syntaxier* mais no sentido de alguém que fazia experiências com a sintaxe. Em que consistem essas experiências? Ele elimina, por elipse, as palavras de ligação (conjunções coordenativas, preposições etc.), ele separa, pela inclusão de alguns termos e/ou de uma vírgula, o substantivo do adjetivo, ou o sujeito do objeto. O poeta, com frequência, faz longas inversões. Assim, quando estava escrevendo “Hérodiade”, Mallarmé escreveu a seu amigo Catule Mendès, dizendo-lhe que estava tentando concluir uma frase de vinte e duas palavras e um único verbo. Além desses tipos de experiências, o poeta elimina, com frequência, a pontuação, substitui o possessivo pelo indefinido, pelo demonstrativo ou pelo artigo determinativo.

A consequência de todas essas elisões, inverões, eliminação da pontuação, frases muito longas – enfim, todas essas experiências com a sintaxe – é que certas palavras gramaticais perdem a âncora, e não se sabe se se está diante de um substantivo ou de um verbo, de um adjetivo ou de um verbo. Por exemplo, no verso “À la nue accablante tu” (p. 76), não se pode saber se *tu* é um pronome ou um verbo, e se *cela*, no verso “Ou cela que furibond faute”, é um pronome ou um verbo.

Em decorrência da utilização dessa sintaxe singular, dessa linguagem singular, o hermetismo da obra de Mallarmé se acentua e, por isso, a solução imediata, a compreensão instantânea são adiadas. Isto também corresponde ao desejo de Mallarmé que acredita que “vulgaire est ce à quoi l'on décerne (...) un caractère immédiat” (p. 368).

Passemos agora ao quarto tipo de dificuldade, designada por Steiner *dificuldade ontológica*.

Segundo Steiner, encontramos-nos diante de uma dificuldade ontológica, quando o contrato de inteligibilidade última e preponderante entre o poeta e o leitor, entre o texto e sua significação foi rompido total ou parcialmente, mas a tal ponto, que a pergunta “finalmente, para que tipo de leitor escreve este autor?” é perfeitamente pertinente. E isso, porque, esse tipo de dificuldade coloca em questão as funções da linguagem e dos poemas enquanto desempenho comunicativo, e levamos a refletir sobre a natureza da linguagem humana e sobre o estatuto da significação.

Na obra de Mallarmé, a busca do Nada, do Absoluto, do silêncio, da brancura e do vazio pode ser citada como exemplo de dificuldade ontológica. Esse tipo de dificuldade decorre do próprio esquema ontológico da obra do poeta, que constitui, de fato, a base fundamental de sua poética. Esse esquema ontológico comporta dois movimentos principais: a busca do ideal e o afastamento do real.

Ao desejo de afastar-se da realidade corresponde a busca da idealidade que, para Mallarmé, é o Nada, como indicam as seguintes afirmações do poeta: “En creusant le vers,(...) j'ai rencontré deux abîmes(...)L'un est le Néant; après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau”,¹⁰ ou ainda : “Exclus-en [de la littérature] (...) / le réel parce que vil” (p. 73). O desejo de afastar-se do real, de suprimir o real manifesta-se, sobretudo, na tentativa de transformar o objeto concreto em ausência. Daí, a frequência, na obra de Mallarmé de palavras como *abolir* (em suas diversas flexões), *abolition* e *absence* e seus equivalentes : *blanc*, *blancheur*, *déserte*, *vide*, *vacance*, *rien*, *creux*, que têm seu sentido de ausência ampliado em construções tais como : “creuse blancheur”, “creux néant”, “vacance exquisite”, “clarté déserte”, “vierge absence”. Alguns de seus versos mais conhecidos ilustram bem esse desejo de transformar o objeto concreto em ausência : “Aboli bibelot d'inanité sonore”(p. 68); “Le pur vase d'aucun breuvage” (p. 74); “Une dentelle

s'abolit..." (p.74). Mas , acreditamos que o que melhor possa ilustrar esse aspecto ontológico de sua obra e, de certa forma sintetizar a intenção poética de Mallarmé, seja a seguinte passagem do poema "Un coup de dés": "RIEN (...) N'AURA EU LIEU (...) QUE LE LIEU" (p.474-5). "Je n'ai crée mon oeuvre que par élimination",¹¹ afirmou o poeta.

Segundo H.Friedrich, a transposição de toda coisa concreta, de toda realidade em geral à ausência

significa muito mais do que uma condenação artística da realidade, querendo ser um processo para se entender de um ponto de vista ontológico, isto é aquele processo mediante o qual a linguagem confere à coisa aquela ausência que a iguala, categoricamente, ao absoluto (ao Nada) e que possibilita sua mais pura presença (livre de todo o concreto) na palavra. O que é anulado objetivamente pela linguagem quando esta expressa seu estar ausente recebe, na mesma linguagem, quando esta o nomeia, sua existência espiritual.¹²

Ao abolir o objeto concreto pela linguagem, Mallarmé pretende que ele se torne idéia pura. No entanto, como poesia é linguagem, é necessário que a palavra seja o repositório dessa idéia pura, o que leva o poeta a afirmar :

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun countour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.(p.368)

Com o estudo da dificuldade ontológica, deveríamos, de acordo com Steiner, ter passado em revista os diferentes tipos de dificuldades que se pode encontrar em um texto literário. Contudo, no caso específico de Mallarmé, aos quatro tipos propostos por Steiner, acreditamos poder acrescentar mais um, que é sentido pela grande maioria de-seus leitores:

trata-se da dificuldade apresentada pela musicalidade, tal como a concebe Mallarmé.

Sabe-se que o papel da música, da musicalidade, na poesia simbolista, é fundamental. Aliás, Valéry colocava a música como um dos denominadores comuns da poesia simbolista: “Ce qui fut baptisé le Symbolisme se résume clairement dans l’intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la musique leur bien”.¹³ No entanto, acreditamos que a música, na obra de Mallarmé, desempenhe um papel mais importante do que na obra da maioria dos poetas simbolistas, pois, para ele: “La poésie, proche l’idée, est musique par excellence – ne consent pas d’infériorité” (p. 381). E, além disso, ele acredita que “la Musique et les Lettres sont, la face alternative ici, élargie vers l’obscur; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, j’appelai, l’Idée” (p. 649).

Mallarmé explorou exaustivamente as diferentes virtualidades fônicas da linguagem, no que elas podem contribuir com a musicalidade: a das letras, a das sílabas, a das palavras, a homonímia, as aliterações etc. Segundo o poeta, as palavras com sua possibilidade de reflexos recíprocos devem ser percebidas como elementos de uma organização musical:

(...) ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d’impressions du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu’à paraître ne plus avoir de couleur propre, mais n’être qu’une transition d’une gamme.¹⁴

Além disso, os textos do poeta são entremeados de referências de diversas ordens ou de alusões ao universo musical. Tal é o caso, por exemplo, da variedade de instrumentos musicais que são citados pelo poeta, ao longo de sua obra: *flute, viole, mandore, orgue de barbarie, piano, harpe, les cuivres, les bois, les cordes*. Inúmeras são também as referências às formas musicais, a elementos técnicos da música, a conjuntos musicais: *symphonie, orchestre, contre-point, partition, gamme*, etc. No projeto do *Livre*, as referências ao domínio musical são frequentes. Encontramos, também, em sua obra, instrumentos plenos de potencialidades musicais, como o *ptyx*. Mallarmé introduz, ainda, em

seus poemas, músicos bem singulares , como a Sainte *musicienne du silence*, ou o *creux néant musicien* .

Embora possa parecer paradoxal , o silêncio é também uma forma da musicalidade, na obra de Mallarmé. Nesse caso, temos o silêncio criado pelas palavras, como no “Sonnet en yx”, nos versos: “(...) nul ptyx/ Abolit bibelot d’inanité sonore/ Ce seul objet dont le néant s’honore”. E temos o silêncio criado pelo *blancs*, pelos espaços em branco – espaço particularmente privilegiado em sua obra. Essa concepção do espaço em branco como aspecto da musicalidade, conduz o poeta, em sua produção mais importante, “Un coup de dés”, a estabelecer uma analogia entre esse poema e uma partição musical, devido à sua disposição tipográfica determinada pelos seus espaços em branco e por seus versos em caracteres tipográficos diferenciados :

Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte pour qui veu lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d’imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d’adjacents, dicte son importance à l’émission orale de la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l’intonation (p.455).

Na lição de leitura que apresenta em “Le Mystère dans les lettres”, Mallarmé adverte os leitores : “L’air ou chant sous le texte, conduisant la divination d’ici là, y applique son motif en fleuron et cul de lampe invisibles” (p. 387). E no artigo “Crise de vers”, Mallarmé expõe sua grande aspiração:

(...) nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires(...) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l’instrumentation, un art d’achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique (p.368).

Para Mallarmé, “reprendre à la musique son bien”, como bem o explica Schérer, é inspirar-se na música orquestral, isto é, “non seulement créer un système d’expression littéraire aussi libre que celui de toute musique, mais aussi faire entendre simultanément dans une même page les voix de différents instruments”.¹⁵

Em uma carta a Edmond Gosse, de janeiro de 1893, onde ele afirma a Gosse que “fait de la musique”, Mallarmé nos dá algumas indicações mais precisas sobre sua concepção da relação poesia/música. Apesar de longa achamos importante citar a seguinte passagem particularmente ilustrativa das reflexões do poeta sobre o assunto em discussão:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu’on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu’à l’état moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l’entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l’orchestre, qui est déjà industriel; mais c’est la même chose que l’orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement.¹⁶

E o poeta conclui: “Employez Musique, dans le sens grec, au fond signifiait Idée ou rythme entre des rapports”.¹⁷

Embora as ocorrências relativas ao universo da música sejam inúmeras, como já sublinhamos, acreditamos que os exemplos apresentados possam dar uma idéia da amplitude do aspecto que ora examinamos, na produção mallarmaica.

Talvez, nossa proposta de considerar a música, a musicalidade, na obra de Mallarmé, como um tipo de dificuldade possa ser contestada com o argumento de que a dimensão musical, ao contrário das outras dificuldades propostas por Steiner, não obstrui a comunicação, apenas reforça a função poética da linguagem. Insistimos, porém, que a não compreensão ampla da dimensão musical de sua obra e de sua poética pode impedir uma penetração mais profunda destas. Acreditamos, pois, que a dimensão musical da obra de Mallarmé representa uma dificuldade real. Nossa dúvida, com relação a essa problemática, é se as

diferentes dimensões musicais da obra de Mallarmé, dependendo do ângulo em que sejam analisadas devem ou não constituir um tipo de dificuldade a parte, ou se podem ser incluídas nos outros tipos de dificuldades propostas por Steiner: em alguns casos, entre as dificuldades modais; em outros casos, entre as dificuldades ontológicas. Deixamos, porém, essa dúvida como tema de reflexão para outros estudiosos do assunto.

Embora tenhamos examinado alguns aspectos do hermetismo da obra de Mallarmé, a partir da tipologia de Steiner, não estamos certa de termos indicado todos os tipos de dificuldades que nela possam existir. De qualquer modo, o espaço de que aqui dispomos não nos permitiu aprofundar mais nossa busca ou ampliar os exemplos. Na verdade, apenas esboçamos algumas propostas sobre o assunto em questão, apresentadas de modo bastante provisório.

RÉSUMÉ

Cet éssai se propose d'établir une typologie des difficultés de l'oeuvre de Stéphane Mallarmé, à partir de la typologie des difficultés proposées par Georges Steiner.

NOTAS

- 1 *In: On difficulty and others essays*. N.York: Oxford University Press, 1978.
- 2 Cf. op. cit., p. 27.
- 3 Cf. *Grammaire de Mallarmé*. Paris: Nizet, 1977, p. 92-3.
- 4 Cf. René Ghil. *Les dates et les oeuvres*. Paris: Crès, 1923. p. 214.
- 5 Op. cit., p. 28.
- 6 Cf. "Sur l'évolution littéraire". *In: Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945, p.869. Para evitar constantes remessas às notas, as demais citações desta obra serão seguidas da indicação, entre parênteses, no corpo do texto, do números da página de que foram extraídas.
- 7 Op.cit., p. 32.

- 8 Cf. Henri Mondor. *Propos sur la poésie*. Monaco: Éditions du Rocher, 1956. p. 43.
- 9 Op. cit., p. 32.
- 10 Cf. cartas a Henri Cazalis de março e julho de 1866. In: Henri Mondor, op. cit., p. 59, 68.
- 11 Carta de 17/05/87 a Eugène Lefèbure. Cf. *Correspondance I (1862-1871)*. Ed. por Henri Mondor e J.-P. Richard. Paris: Gallimard, 1929. p. 245.
- 13 In: *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 126.
- 13 Cf. *Variété II*. Paris: Gallimard, 1939. p. 172.
- 14 Carta a Coppée, de 5.12.1966. Cf. Henri Mondor, op. cit., p. 74-5.
- 15 Cf. *Le 'Livre' de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1977. p. 76.
- 16 Cf. Mallarmé, S. *Correspondance: lettres sur la poésie*. Editada por Bertrand Marchal. Paris: Folio, 1995, p. 614.
- 17 Idem, ibidem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GHIL, René. *Les dates et les oeuvres: symbolisme et poésie*. Paris: G.Crès, 1923.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade).
- _____. *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Bertrand Marchal Edit. Paris: Folio, 1995.
- MONDOR, Henri. *Propos sur la poésie*. Monaco: Ed. du Rocher, 1946.
- RICHARD, J.-P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.
- STEINER, Georges. *On difficulty and other essays*. New York: Oxford University Press, 1978.
- VALÉRY, Paul. *Variété II*. Paris: Gallimard, 1978.