

MODERNIDADE E VANGUARDA EM MALLARMÉ

MODERNITY AND VANGUARD IN MALLARMÉ

Andressa Cristina de OLIVEIRA¹

Thais de Souza ALMEIDA²

RESUMO: Os termos “moderno” e “vanguarda” percorreram longos caminhos até se encontrarem - e mesmo se entrecruzarem - em meados do século XIX. De acordo com Calinescu, a aliança da modernidade com o tempo, unida à duradoura confiança no progresso, resultou no mito de uma vanguarda autoconsciente e heroica na luta pelo futuro. Adiantando em vinte anos aquele que ficou conhecido como o movimento simbolista, precursor das vanguardas do século XX, Stéphane Mallarmé deu continuidade ao trabalho de Charles Baudelaire e por diversas vezes se mostrou um artista *avant la lettre*. Este trabalho tem o intuito de pensar de que maneira o poeta Stéphane Mallarmé se fez, ao mesmo tempo, filho da modernidade e patriarca da primeira vanguarda, ainda que não aceitasse o título de bom grado. Para tanto, elaboramos uma introdução abordando os conceitos de “modernidade” e “vanguarda”, valendo-nos das obras de Matei Calinescu, Hans Robert Jauss e Octávio Paz; um estudo acerca da obra do poeta e da colaboração oferecida pela estética mallarmeana às vanguardas do século XIX e XX, partindo de uma de suas obras iniciais *Hérodiade* – e chegando ao famigerado *Un coup de dés*, iniciador do poema-tipográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Decadentismo francês. Vanguarda. Stéphane Mallarmé. Poesia moderna.

ABSTRACT: The concepts of “modern” and “vanguard” traveled long ways to meet – and even merge in the mid-nineteenth century. According to Calinescu, the alliance of modernity with time, united with lasting confidence in progress, resulted in the myth of a self-conscious and heroic vanguard in the fight for the future. Ahead in twenty years who became known as the symbolist movement and precursor of the vanguards of the twentieth century, Stéphane Mallarmé continued the work of Charles Baudelaire and several times showed to be an artist *avant la lettre*. This work aims to think how the poet Stéphane Mallarmé was made at the same time, the son of modernity and the first *avant-garde* patriarch, although didn’t accept the title gladly. Therefore, we developed an introduction addressing the concepts of “modernity” and “vanguard”, drawing on the works of Matei Calinescu, Hans Robert Jauss and Octavio Paz; a study on the work of the poet and his collaboration to the aesthetic vanguards of the nineteenth and twentieth centuries, from one of his early works – *Hérodiade* – and reaching the renowned *Un coup de dés*, initiator of the poem-typographic.

KEYWORDS: Modernity. French decadence. Vanguard. Stéphane Mallarmé. Modern Poetry.

1. Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e Tutora do PET Letras da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Araraquara - SP - Brasil - andressac@fclar.unesp.br

2. Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Araraquara - SP - Brasil - enviandothaisalmeida@gmail.com

1. MODERNIDADE, VANGUARDA

De acordo com Jauss (1996), o trajeto do conceito de “moderno” começou a ser traçado a partir do século V, momento de transição da antiguidade romana pagã à era cristã, e se manteve intimamente ligado às relações mantidas entre o homem e a autoconsciência do tempo presente a ele. Ambos oriundos do latim vulgar, *modernus* deriva de *modo*, termo que designava “logo”, “precisamente”, “já”, “imediatamente” e, provavelmente, “agora mesmo”, enquanto *modernus* indicava o “atual”, o “novo”.

Segundo o autor, “moderno”, em seus vários momentos e desdobramentos (*moderni*, *modernité*), foi utilizado para marcar a consciência da mudança de tempos instaurada por diversos acontecimentos históricos: pela nova era cristã universal, em oposição à antiguidade pagã; pelo Renascimento, em oposição aos ideais da Idade Média; pelas descobertas iluministas, em oposição à retomada da antiguidade clássica pelos renascentistas; pelo *Zeitgeist* romântico, frente ao clássico; até desembocar na modernidade, época que se definiu como a primeira que se opôs a si mesma. Assim, o termo passou a designar um espaço de tempo que foi reduzido “da era cristã universal à duração de uma geração e, para terminar, à dimensão irrisória de uma mudança de moda de gostos literários atuais preferenciais, em que o conceito de *modernité*, precisamente na época em que essa palavra aparece, deixa de definir-se pela oposição a uma determinada época do passado para exigir para si mesma o seu contraposto”. O surgimento das palavras *modernité* (do francês) e *die Moderne* (do alemão) situa-se, então, no limite do horizonte cronológico que separa a modernidade do romantismo enquanto época literária e política.

No século XIX, o termo *modernité* foi utilizado pela primeira vez em 1849 na obra de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, mas se consagrou na França ao se tornar a palavra de ordem da nova estética proposta por Charles Baudelaire. Para o primeiro dos poetas malditos, a modernidade seria “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859).

A época moderna foi aquela em que teve início a “tradição da ruptura” preconizada por Paz (2013). Ao tratar da – apenas aparentemente contraditória – tradição moderna da poesia, Paz (2013) aponta para o fato de que essa tradição é feita de interrupções, e que cada interrupção é um novo começo. Tendo nascido em um momento em que os critérios de gosto e de arte se alteram com uma celeridade jamais vista, dada a euforia gerada pela mecanização massiva das indústrias e pela produção de artefatos em grande escala, a modernidade representou o novo mun-

do, regido pelos modismos: aquilo que estava em voga hoje seria deslocado para a esfera da obsolescência no dia seguinte. De acordo com Paz (2013, p. 15):

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição inoperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade.

E é exatamente neste ponto em que a modernidade teria tido seu caminho atravessado pela vanguarda. De acordo com Calinescu (2003, p. 104), o termo “vanguarda” adentrou a idade moderna através do pensamento político, ainda no final do século XVIII. A expressão foi tomada de empréstimo ao jargão militar, em que alude à primeira linha do exército a chegar ao combate. À época da Revolução Francesa, o termo serviu aos jacobinos para intitular o jornal por meio do qual se intentava propagar ideias revolucionárias para além dos círculos militares. Desse modo, desde os primeiros usos na época, a expressão adquiriu forte matiz de militância.

Durante a primeira – e parte da segunda - metade do século XIX, assistiu-se à instituição de duas vanguardas: uma *estética* e outra *política*. Esta última vinha representada pelas obras de Saint-Simon, um governista utópico, que acreditava que a sociedade ideal deveria se estruturar sobre uma elite trinitária, composta pelos industriais, cientistas e artistas, sendo estes últimos os líderes (a vanguarda) a serem seguidos por possuírem imaginação, serem capazes de prever e criar o futuro; e Charles Fourier, anarquista utópico, que, ainda que não se valesse propriamente do termo “vanguarda” para tratar dos artistas, tal papel está descrito ao longo de sua obra. Nos dois casos, os artistas deveriam estar comprometidos com a elaboração de uma arte didática, engajada, que servisse aos propósitos políticos a que seus idealizadores estivessem filiados.

As duas vanguardas caminharam lado a lado, até que, a partir de meados do século XIX, alguns artistas, insatisfeitos, passam a questionar o condicionamento que as premissas políticas impunham à arte e, a partir de então, dá-se início ao movimento de separação das duas vanguardas, em busca de uma arte que pudesse se realizar em toda a sua potencialidade. Tal movimento teria tido início com Baudelaire, que acusou o paradoxo instaurado pela vanguarda política, e fora levado a cabo por Mallarmé, mas só se concretizou enquanto movimento no último quarto do século XIX, no auge da estética simbolista.

A vanguarda estética configurou-se como a dramatização de alguns elementos que constituíam a ideia de modernidade. Durante a primeira – e parte da

segunda – metade do século XIX, tal conceito configurou-se mesmo como uma versão radical e utopianizada da modernidade. De acordo com Calinescu (2003, p. 129, tradução nossa),

a vanguarda segue um curso de desenvolvimento essencialmente parecido à ideia mais antiga e mais compreensiva da modernidade. Este paralelismo se deve certamente tanto ao fato de basear-se originalmente no mesmo conceito linear e irreversível de tempo e, como consequência, está confrontada com todos os dilemas e incompatibilidades implicadas ou mesmo prefiguradas no âmbito mais amplo da modernidade. Existem, entretanto, diferenças significativas entre os dois movimentos. A vanguarda é em todo aspecto mais radical do que a modernidade. Menos flexível e menos tolerante de matizes, é naturalmente mais dogmática – tanto no sentido de autoafirmação e, inversamente, no sentido de autodestruição. A vanguarda toma de empréstimo praticamente todos os seus elementos da tradição moderna, mas ao mesmo tempo os amplia, exagerando-os e os situa nos contextos mais inesperados, fazendo com que sejam muitas vezes completamente irreconhecíveis. Está bastante claro que a vanguarda teria sido dificilmente concebível se não tivesse existido uma consciência da modernidade distinta e totalmente desenvolvida [...].

Ainda que separadas, a vanguarda estética muito herdou da política. O senso de militância, que antes estava entranhado com questões sociais, desvinculou-se das teorias saint-simonistas, fourieristas e mesmo marxistas, que viriam eclodir aproximadamente na mesma época, para transformar-se em militância em favor da independência e liberdade da arte.

Além disso, o anarquismo das propostas de Fourier viria a ser aceito por românticos, parnasianos e posteriormente por simbolistas por seu caráter individualista; enquanto suas propostas de estabelecimento de analogias entre cores e sons, posteriormente desenvolvidas e ampliadas por Baudelaire sob a alcunha de princípio das correspondências, foram amplamente revisitadas pelos simbolistas, desde os seus predecessores – como Mallarmé, Rimbaud e Verlaine – até os seus mais fiéis discípulos.

A atitude desse primeiro momento vanguardista da arte, que havia pouco dera início ao processo de dissociação da política, foi extensivamente difundida entre os simbolistas. O próprio Stéphane Mallarmé, em sua famosa entrevista a Jules Huret (1891, p. 61), comenta que o poeta está “em greve diante da sociedade”. No entanto, com relação ao início efetivo de uma vanguarda artística, Calinescu comenta que:

A vanguarda propriamente dita não existiu antes do último quarto do século XIX, ainda que toda época tenha seus rebeldes e negadores [...] a sua aparição está historicamente relacionada com o momento em que alguns artistas socialmente ‘alienados’ sentiram a necessidade de alterar e derrocar completamente todo o sistema de valores burguês, com todas as suas filisteias pretensões de universalidade. Assim a vanguarda, considerada como uma ponta de lança da modernidade estética em liberdade, é uma realidade recente, como a palavra que, em seu significado cultural, supõe designar (CALINESCU, 2003, p. 129, tradução nossa).

Toda a estética da modernidade iniciada por Baudelaire viria a tingir-se com as cores da vanguarda cerca de vinte anos após a publicação de *Les fleurs du mal*, quando um grupo de “artistas socialmente alienados” viria instaurar uma revolução poética: temos, aqui, o início do movimento Simbolista, cujas linhas de força partiram de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e, sobretudo, de Mallarmé.

2. MALLARMÉ, SIMBOLISMO, *MODERNITÉ* E VANGUARDA

De acordo com Balakian (2007, p. 61), “Mallarmé não é um simbolista no sentido *coterie* da palavra, porém, mais do que ninguém, é o responsável pelo surgimento do simbolismo”. Stéphane Mallarmé começa a produzir a partir do início da década de 1860, cerca de três anos após a publicação de *Les fleurs du mal* e aproximadamente vinte anos antes dos primeiros simbolistas lançarem seu grito de independência. Em 1880, Mallarmé já havia fundamentado sua audaciosa obra em bases fortes, e viria a ser deificado pelos escritores da nova geração. Ainda assim, o poeta recusa o título de criador do movimento, alegando ser um homem individualista e solitário. Para o autor, o papel de *chef d’école* deveria ser atribuído a Verlaine. Mas sua influência sobre os jovens escritores foi indiscutível: em suas reuniões, oferecidas nas tardes de terça-feira em seu apartamento, Mallarmé reunia ao pé de si um sem número de artistas que visavam seguir seus passos na criação de uma nova estética.

Para C. M. Bowra (apud Balakian, 2007, p. 11-2), Baudelaire, Verlaine e Mallarmé representariam a vanguarda do movimento simbolista, ao se considerar as inovações propostas por eles no tocante às técnicas literárias. É importante adicionar a essa lista, ainda, a obra meteórica de Arthur Rimbaud, cuja produção primou pelo absolutamente novo.

Aos vinte e dois anos Mallarmé já havia se defrontado com a questão que estruturaria toda a sua obra. Durante aquelas que ficaram conhecidas como “cri-

ses de Tournon”, nos três primeiros anos da década de 1860, o autor vive um momento decisivo para sua evolução intelectual e espiritual, que ditará os rumos de toda a sua produção vindoura: nesse período, em que teve contato com a obra de diversos filósofos metafísicos, em Hegel e Schelling Mallarmé descobriu os conceitos do Nada e do Ser absoluto.

Não demoraria para que os frutos de todo o processo pelo qual o poeta havia passado durante a mencionada crise surgissem em sua obra. A partir de então, Mallarmé passa a encarar a linguagem poética como uma recusa de representação do real, e não moeda de troca, motivo pelo qual deveria ser resguardada do profano, do vulgar. Ele se compromete devolver às palavras seu valor absoluto, perdido quando o homem se pôs a banalizá-las.

Essa crise da referencialidade da poesia, que já havia sido sentida por Baudelaire e que também viria a ser vivenciada por Rimbaud, não parece ter chegado tão longe quanto se deu pelas mãos do poeta hermético. Na busca pela pureza da palavra, Mallarmé ambicionou dizer o que nunca foi dito. Ao tratar de Mallarmé, Wilson (2004, p. 43) comenta que:

Toda a sua vida era dedicada ao esforço de fazer com a linguagem da poesia algo que jamais havia sido feito antes. ‘Donner un sens plus pur’, escrevera ele num soneto sobre Poe, ‘aux mots de la tribu’. Mallarmé estava, como disse Albert Thibaudet, empenhado num ‘experimento desinteressado nos confins da poesia, limite onde outros pulmões achariam o ar irrespirável’.

Stéphane Mallarmé teria iniciado sua *Hérodiade* em 1864, um ano após a experiência da revelação poética resultante das mencionadas crises de Tournon.

Assim como Rimbaud, Mallarmé tinha consciência de que a elaboração de uma obra tão peculiar não seria possível sem uma verdadeira revolução da poética e da linguagem: ideias novas exigiam novas formas de expressão. Mallarmé logrou constituir essa nova linguagem sob o signo da idealidade suprema: “*Après avoir trouvé le Néant, j’ai trouvé le Beau*”. O Nada e o Ser absoluto tornaram-se, então, a maior obstinação do poeta, cuja busca transformou-se na essência do revolucionário projeto estético proposto por ele. Tais conceitos foram assim descritos por Friedrich (1991, p. 124):

O primeiro indica uma idealidade da qual se eliminaram todas as ‘causalidades’ empíricas. O caminho rumo ao absoluto passa pelo ‘absurdo’ [...], isto é, pela renúncia do habitual, do natural e vivente. Porém o absoluto mesmo, que assim se chama porque

deve ser desvinculado de tempo, lugar e coisa, uma vez consumada a desvinculação, chamar-se-á o Nada; o Ser puro e o Nada puro tornam-se idênticos [...].

O Nada e o Ser absoluto constituem, portanto, os maiores pilares do esquema ontológico mallarmeano. A elaboração desse esquema deriva do fato de que Mallarmé acreditava em uma literatura absoluta, que se concentrava no verso. Para o poeta, em entrevista concedida a Jules Huret, exceto nos manifestos e nos anúncios publicitários, mesmo onde havia prosa, ela estaria construída sobre os alicerces da versificação. O poeta pretendia lançar fora a antiga retórica para oferecer, em troca, “uma literatura onde se exaltaria, ainda mais, o poder da forma, agora desvinculada de tudo e severamente cifrada; uma forma que, talvez, e exatamente por isso, está mais próxima de nosso interior, já que ‘deve haver algo de oculto no fundo de todos nós.’” (CALASSO, 2004, p. 100). Como afirma Calasso (2004, p. 101), com Mallarmé, após “sair pela porta da sociedade”, a literatura finalmente poderia reentrar pela janela cósmica, e, tendo “absorvido, em si, nada menos que tudo”, erigia-se agora sob o signo de uma literatura absoluta.

Na produção poética, o alcance desse Ser puro se dá pela utilização de algumas técnicas e da admissão de alguns conceitos. Segundo Friedrich (1991, p. 95):

Também em Mallarmé constatamos: ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas quanto afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionalidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura [...]; ruptura com uma tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas.

No entanto, a realização do esquema mallarmeano na poesia resume-se, em suma, a dois procedimentos, em especial, à “desconcretização” de seres e objetos e sua transferência do concreto à ausência ou à abstenção da univocidade linguística, sobretudo por meio de perífrases. Como consequências desses processos, o objeto existirá apenas na palavra, no universo poético criado pelo poeta, e se carregará de magia, já que, afastado das orientações reais, concretas e cotidianas sob qual normalmente o observamos, a palavra que lhe dá nome, e que garantirá sua existência poética, readquirirá sua multiplicidade primordial de sentido e será interpretada através de um prisma semântico.

O anseio de exilar-se do mundo real, sentimento típico dos poetas simbolistas, transforma-se, na poesia mallarmeana, no anseio pela transcendência, que simboliza a busca por uma poesia pura, invulgar, *sagrada*. A abolição do objeto e seu subsequente deslocamento ao mundo ideal são compreendidos, na obra de Mallarmé, como a consequência da incoerência entre realidade e linguagem, e remete à fantasia criadora do artista: o poeta, agora, assume o papel de um deus generante e cria a palavra para um objeto inexistente.

Os procedimentos descritos ocorrem marcadamente em *Hérodiade*, poema que Mallarmé estava escrevendo quando se deparou pela primeira vez com os conceitos do Nada e do Absoluto. O poema constitui-se de três partes: na primeira delas, *Ouverture Ancienne d'Hérodiade* (“Abertura antiga de Hérodiade”), deparamo-nos com um monólogo em que a Ama-de-leite da princesa, ao apresentar o drama vivido pela sua protegida, desempenha o papel que outrora pertencera ao coro na tragédia clássica; na segunda parte, intitulada *Scène* (“Cena”), defrontamo-nos com um diálogo estabelecido entre a princesa e a Ama, momento em que Hérodiade, a partir de sua fala lânguida e encriptada, emerge para representar o alter-ego de seu poeta-idealizador; enquanto na terceira e última parte, nomeada *Cantique de Saint Jean* (“Cântico de São João”) encontramos os suplícios do profeta João Batista.

O poema todo é um passar da presença à ausência. Sua leitura nos remete a um ambiente mítico, onírico, como se o texto – verdadeiramente um drama, em tamanho reduzido e com linguagem cinzelada – não fosse ambientado em um espaço físico, mas ideal, e só fizesse ponte com o mundo real através da personagem da Ama.

Já na fala inicial do segundo fragmento do poema, a Ama-de-leite demonstra não saber afirmar se Hérodiade está mesmo presente ou se a imagem que se projeta diante de si se trata, apenas, da *sombra de uma princesa*, e prossegue, instaurando a abolição da orientação normal de tempo, ao afirmar que a princesa caminha por uma época desconhecida:

*Tu vis! ou voi sje ici l'ombre d'une princesse
A mes lèvres tes doigts et leurs bagues et cesse
De marcher dans un âge ignoré...*³
(MALLARMÉ, 1998, p. 85, grifos nossos).

3. “Aos meus lábios teus dedos e seus anéis e cessa/De caminhar em uma época ignorada...” (tradução nossa)

A suposta desconcretização da princesa, sugerida pela sua presença quase fantasmagórica diante de sua Ama, unida à abolição de uma orientação temporal colaboram para a instauração de um ambiente mítico que se confirmará durante todo o decorrer do poema. Nesse ponto, vemos representado o ideal mallarmeano da elaboração de uma obra sempiterna, a partir da suspensão das orientações normais da realidade.

Essa desconcretização de Hérodiade, isto é, sua transferência da presença à ausência, é desejada pela personagem. Em um dos versos que compõem a *Scène* (“Cena”), a heroína afirma: “*Du reste, je ne veux rien d’humain [...]*”⁴ (MALLARMÉ, 1998, p. 88): no poema Hérodiade, o caráter pueril da Salomé bíblica vem representado pelo horror e pela beleza gélida da musa, que se mantém pura - através da virgindade, compreendida aqui como uma recusa do mundo empírico -, que não se rende às tentações da mundanas que a contornam:

*J’aime l’horreur d’être vierge et je veux
Vivre parmi l’effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile,
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté [...]*⁵
(MALLARMÉ, 1998, p. 88)

Num gesto emoldurado por pura indolência, a Herodiade de Mallarmé personifica a solidão, não só aquela sentida por seu idealizador, mas também pelos poetas simbolistas em geral, que se isolaram do mundo em sua torre de marfim: a partir do signo de sua castidade, empregada aqui como um abismo que a separa do resto do mundo, sua alma pena em angústia e faz fronteira com a morte:

*Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!*⁶
(MALLARMÉ, 1998, p. 88).

Por fim, em um último movimento permeado pelo langor e pelo *ennui*, Hérodiade emerge para despedir-se de sua Ama, que em vão tentou, durante todo o drama reportado pelos versos do poema, por meio de artimanhas – perfumes, sugestão dos amantes sexuais, o contato de suas mãos com o cabelo da princesa – convencê-la a não cometer a *Vertu Funèbre*. Mas, como a própria princesa adverte,

4. “De resto, não quero nada de humano.”

5. “Eu adoro esse horror de ser virgem e amo/ O pavor com que, de meus cabelos, me inflamo/ Para à noite, em meu leito retirada, réptil,/ Inviolada, sentir na minha carne inútil/O frio de tua palidez de claridade [...]”.

6. “Sim, é por mim, é por mim, que eu floresço, deserta!”(tradução nossa)

*J'attends une chose inconnue*⁷
(MALLARMÉ, 1998, p. 89).

Seus auspícios rumam ao Nada, ao Absoluto, motivo pelo qual nada mais poderia detê-la no mundo material, banal.

Com seu poema dramático *Hérodiade*, Mallarmé buscou realizar o “nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética”, apontado por Friedrich (1991, p. 95), ao elaborar uma obra que, em verdade, apresentou-se como o programa da estética de seu idealizador, de modo que a personagem viesse mesmo representar o alter-ego do poeta. Nessa produção, a heroína se apresenta como uma mulher jovem, narcisista, obcecadamente virgem – casta –, submersa no *ennui*, que não vê outra salvação para sua alma senão a sua morte, a ser encarada aqui como sua desconcretização com vistas ao Nada. De acordo com Praz (1996, p. 278), o poema dramático mallarmeano transcende o episódio cruento da degolação de João Batista, e realiza um retrato sintético do decadentismo na figura da virgem narcisista.

A relevância do poema dramático *Hérodiade* para o movimento simbolista e para a compreensão do projeto estético mallarmeano é inquestionável. De acordo com Balakian (2007, p. 65),

‘Hérodiade’ [...] será importante na formação de uma atitude simbolista enquanto o narcisismo obsessivo, não recompensador porque não tem saída, se torna um dos motivos mais salientes do espírito ‘decadente’, acentuando não só o medo de amar e da sensualidade, mas também o fracasso dos substitutos espirituais.

No entanto, *Hérodiade* era apenas um dos poemas da obra que exerceu grandiosa influência sobre os simbolistas. A partir dos ensinamentos de Mallarmé, os poetas da nova geração partilharam de sua atitude solitária, que se retira da sociedade burguesa materialista para voltar-se a si mesmo e encontrar o havia de mais recôndito em seu espírito. De acordo com Balakian (2007, p. 67),

[...] os simblistas se impregnaram da ideia de que a missão do poeta, particularmente numa época materialista, é recapturar o sentido misterioso da existência. Mallarmé lhes disse: ‘Tudo é sagrado, tudo que permanece sagrado deve ser coberto com o mistério.

7. “Eu espero por uma coisa desconhecida” (tradução nossa).

As principais características estéticas, tanto com relação à forma quanto ao conteúdo de que os simbolistas se constituíram estavam prefiguradas na obra mallarmeana desde a década de 1860: “o artista em greve diante da sociedade”, isolado em sua torre de marfim, o idealismo, por vezes transfigurado na busca pela transcendência, uma lírica menos emotiva e mais racional, que visava voltar-se para si e descobrir as camadas mais obscuras do ser, a tendência ao sonho e à fantasia, o verso livre (ainda que não completamente), predomínio da musicalidade, e, sobretudo, o conceito de símbolo, que, para Mallarmé, consistia em evocar o objeto, e não enunciá-lo.

As relações entre poesia e música sustentadas por Mallarmé foram heranças do contato que o poeta teve com a obra de Edgar Allan Poe. As obras de Poe, traduzidas na França por Baudelaire e pelo próprio Mallarmé, constituíram-se como os primeiros programas com que o movimento simbolista contou. Poe propunha a aproximação da poesia à indefinição da música: “Eu sei [...] que a indefinição é um elemento da verdadeira música (da poesia) – quero dizer, da verdadeira expressão musical [...] uma indefinição sugestiva de vago e, por isso, espiritual efeito”. (POE apud WILSON, 2004, p. 36)

Mallarmé foi além das propostas de Poe ao inserir sua poesia em um ambiente órfico. De acordo com Balakian (2007, p. 70),

Orfeu era tanto um músico quanto um poeta. Isso significa que os criadores do mito de Orfeu realizaram a inter-relação entre o poder da música e o das palavras nos enigmas oraculares que constituíam o núcleo da forma poética. Ao restaurar a visão órfica, Mallarmé convida o poeta a encontrar uma forma mais próxima da música. Sua definição de ‘canção’ é, na verdade, uma visão do visual e do sonho: ‘a contemplação de objetos, a imagem explodindo nos sonhos inspirados por eles, eis a canção.’ [...] Ele não estava atrás dos *sons* da música, mas queria recapturar a *forma* da música.

Em Mallarmé, a união de poesia e música correspondia à junção de visão e audição, que conduziriam à compreensão abstrata. Ao tratar desse aspecto na obra de Mallarmé, Balakian (2007, p. 70), ainda comenta que a poesia que sucedesse em alcançar o caráter musical nos libertaria da necessidade de compreensão lógica e nos levaria em direção à lei universal. Portanto, as relações pretendidas por Mallarmé com a junção de música e poesia ultrapassam a mera eufonia proporcionada pela justaposição de sons no verso, para se definir como a própria busca pela transcendência. Nesse aspecto, a poesia de Mallarmé tange o mitológico ao tende ao ritual.

Com relação à forma, Mallarmé travou luta contra a tradicional versificação silábica e o discurso poético, que dominavam toda a história da poesia até então. Com a obra de Hugo, a poesia ainda continuava a ecoar a antiga retórica do discurso grandiloquente. Para o autor, com a morte do poeta romântico, essa poesia tradicional cederia lugar a uma nova forma de poetar.

No entanto, Mallarmé não fez versos verdadeiramente livres até a elaboração de “*Un coup de dés*”, que publicara um ano antes de sua morte e que era um fragmento do *Livre*, que ele pretendia escrever. Na maior parte das produções, Mallarmé lançou mão de formas prestigiadas, como o soneto, primando por uma reestruturação dos acentos tônicos, de modo a promover uma renovação na prosódia dos versos.

Desse modo, podemos perceber que Mallarmé não quis dissociar forma e conteúdo: a partir da musicalidade proporcionada pelos sons nos versos, e do caráter transcendental dos objetos desconcretizados, espiritualizados, Mallarmé pretendia alcançar a percepção que leva em direção ao universal, ao Absoluto.

3. UN COUP DE DÉ S E AS VANGUARDAS

Pouco mais de 30 anos separam Mallarmé do momento em que delineou seu projeto até a sua morte. Suas preocupações poéticas definiram-se muito cedo, e, portanto, passou sua vida aprimorando as formas e condutas a serem tomadas na escritura. Durante esse período, o poeta se dedicou a uma pequena gama de poemas, além de outros escritos sobre arte e moda. As produções eram constantemente submetidas à reescritura, tendo muitas delas ficado inacabadas por não apresentarem a obscuridade desejada por seu idealizador. Mallarmé se deu conta, ainda cedo, de que o grandioso projeto idealizado por ele era irrealizável. Para o autor, tudo que existia no mundo deveria culminar em um livro.

Tendo como ponto de partida sua *Hérodiade* em 1864, Mallarmé trabalhou obstinadamente em uma obra e em um pensamento para os quais a literatura ocidental não encontrou pares em sua época. E, mais de trinta anos depois de sua revelação poética, ainda conservava o espírito inquieto, que conduziu suas pesquisas ao patamar mais elevado com que literatura havia se deparado até então.

Do início ao fim de sua carreira, Mallarmé erigiu sua obra sobre o signo de uma literatura absoluta, em que a palavra fosse despojada de sentido corriqueiro elevado à pura idealidade. Tal procedimento se deu desde os primeiros poemas escritos a partir de 1864 até o experimentalismo extremamente vanguardista de *Un coup de dés*, publicado nos últimos anos do século XIX. Mallarmé seria, por-

tanto, colaborador da “primeira vanguarda” (se se puder considerar Simbolismo como tal, dado seu caráter transgressor e utópico) e o iniciador de algumas das que se seguiram no século XX: seu audacioso experimentalismo poético de “*Un coup de dés*” levou a uma miríade de desdobramentos, influenciando os movimentos vanguardistas que ganhavam – ou antes - abriam seu próprio espaço no início do século XX. Tendo sobrevivido nas obras futuristas – com seu intuito de colocar as palavras em liberdade, com o simultaneísmo proposto na leitura de seu poema-partitura, o abandono da pontuação, a analogia, bem como com a despersonalização da poesia, como vemos nos poemas de Marinetti – e nas produções dadaístas – com a autonomia da sonoridade, e também a ausência de pontuação, e o antilirismo emotivo, representado nas produções de Hugo Ball.

A influência de Mallarmé também se faz presente nas obras de poetas cubistas e surrealistas, como observamos em Max Jacob e em Pierre Reverdy. Assim como Mallarmé, Reverdy primava pela construção de metáforas calcadas na reunião de imagens distantes, o que ocasionava sensação de choque ou estranhamento às suas obras. Além disso, ambos estavam interessados na sensação suscitada pelo objeto: enquanto Mallarmé desejava pintar “não a coisa, mas o efeito que ela produz”, Reverdy acreditava que a novidade estava na emoção suscitada pelo objeto. Por fim, Reverdy tendia à abstração mallarmeana, com vistas à devolução da pureza à palavra.

A obra mallarmeana exerceu ainda grande influência sobre a concepção estética do grupo concretista em meados do século XX, grupo liderado por Décio Pignatari e pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, tradutores – ou antes - **transcriadores** da obra mallarmeana no Brasil.

Nas “Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé”, Haroldo de Campos (2002, p. 120) apresenta o poema como obra de um “syntaxier exímio”, de um “espeleólogo-etimologista”, que “perscruta a raiz das palavras para nelas ressoar cordas ocultas, amortecidas pelo uso idiomático, iluminá-las de imprevistos reverbérios”.

Já para Augusto de Campos (2002, p. 177), em “Poesia, estrutura”, o poema – cosmogônico e tipográfico – representa uma entre abertura de portas de uma nova realidade poética ao introduzir o primeiro poema-estrutura de que a literatura ocidental teve notícia. Para o autor, “*Un coup de dés*” representou o primeiro poema funcionalmente moderno, que comporta em si o vozerio das vanguardas reformadoras do futuro próximo.

No mesmo artigo, Augusto de Campos ainda chama atenção para o processo estrutural de organização poética dessa produção, afirmando, em conjunto

com as teorias gestaltianas, que o seu todo é mais do que a mera soma de suas partes, representando algo diverso de cada componente e não podendo jamais ser compreendido como um mero fenômeno aditivo.

Segundo Augusto de Campos (2002, p. 177-9), *Un coup de dés* desfaz-se de organização meramente aditiva e tradicional de versos para lançar mão de uma estrutura cuja leitura exige que o leitor se comporte como se estivesse diante de uma partitura: a partir do emprego de diferentes tipos e da dispersão dos versos na página, em que “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância”, o poema é composto por um motivo preponderante – representado pelas maiúsculas UN COUP DE DÉS/JAMAIS/N’ABOLIRA/ LE HASARD), e outros secundários, diferenciados pelos tipos. Mas esses tipos também se interpenetram, de modo que os versos de tipos menores se agrupem em torno das de tipos maiores, e o conjunto se organize, enfim, como o pensamento elevado à musicalidade.

Com *Un coup de dés*, Mallarmé chamou a atenção para o fato de que um poema poderia ir além do verso, transcendê-lo, e instaura a importância da materialidade do texto, ideia amplamente abordada pelos concretistas. Sem saber o que sairia dali, “*rien ou presque un art*”, ao buscar a elaboração de uma literatura absoluta, sempiterna, com seu poema *Un coup de dés*, Mallarmé abre as portas para a poesia do futuro, sendo influência inquestionável para artistas vanguardistas de todo o século XX.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de seu projeto poético, Mallarmé elaborou as bases da estética simbolista em que se fundamentou a obra de diversos poetas. Ao definir que o poeta deveria estar em greve diante da sociedade, Mallarmé rompe não apenas com a burguesia materialista dominante em sua época, como também com toda a arte que dela se ocupasse, para elaborar algo completamente diferente de tudo o que a poesia havia visto até então. Adiantando-se vinte anos ao movimento simbolista, Mallarmé forneceu substrato profícuo para a produção daqueles que podem ser considerados a primeira vanguarda, desempenhando, assim, duplo papel vanguardista.

Além disso, mais de trinta anos após sua revelação poética, Mallarmé emergiria novamente como o precursor das vanguardas do século XX, ao lançar o primeiro poema- estrutura, forma cultuada pelo futurismo e pelos concretistas brasileiros, com a superação do verso e da sintaxe e com um simultaneísmo pioneiro a partir da elaboração de *Un coup de dés*, verdadeiro poema-partitura.

As inovações mallarmeanas ecoaram, direta ou indiretamente, por mais de cem anos, desde a elaboração de seu projeto estético, na década de 1860, até o ocaso das vanguardas, na segunda metade do século XX. Desse modo, Mallarmé, tendo nascido e produzido na modernidade, configurou-se como o patriarca das vanguardas.

REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- CALASSO, R. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CALINESCU, M. **Las cinco caras de la modernidad**. Madrid: Alianza, 2003.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (org.). **MALLARMÉ, S. Poesias**. Poesias e estudos críticos. Ed. bilíngue. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Decio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HURET, J. **Enquête sur l'évolution littéraire**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f5.image>>. Acesso em 05/08/2015.
- JAUSS, H. R. "Tradução literária e consciência atual da modernidade". In: OLINTO, H. K. (org). **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-100.
- MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1998.
- MAURON, C. **Mallarmé par lui même**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- WILSON, E. **O castelo de Axel**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.