NEGAÇÃO E INVERSÃO EM S. MALLARMÉ

Rosie Mehoudar [1]

Resumo

Focaremos a contribuição da Crítica Genética à Crítica Literária por meio da análise de dois mecanismos, em parte associados, da obra de Mallarmé: o emprego da negação como gerador das imagens e sentidos negados, e a inversão de sentido. Este traço estilístico poderia passar despercebido ou não ter sua amplitude aferida se não observássemos o processo de criação, com suas rasuras. A hipótese é que os dois procedimentos, presentes até o final da obra mallarmeana, se relacionam a uma equação de sujeito e de linguagem que se constrói autobiograficamente em *Igitur*.

Palavras-Chave: Contos Indianos. Igitur. Mallarmé.

Résumé

Nous aborderons la contribution de la Critique Génétique à la Critique littéraire par l'analyse de deux mécanismes associés de l'œuvre de Mallarmé : l'emploi de la négation comme générateur des images et sens niés et l'inversion de sens. Ce trait stylistique pourrait passer inaperçu ou ne pas avoir son amplitude afférée si nous n'observions pas le processus de création, avec ses ratures. L'hypothèse est que les deux procédés, présents jusqu'à la fin de l'œuvre mallarméenne, se relient à une équation de sujet et de langage qui se construit auto-biographiquement dans le conte *Igitur*.

Mots-clé: Contes Indiens. Igitur. Mallarmé.

Em 1893, cinco anos apenas antes de sua morte, Mallarmé reescreveu a seu modo a tradução e adaptação francesa de cinco contos indianos tradicionais. No refinamento do "idioma da tribo", a prosa mallarmaica dos *Contes Indiens* não apenas valoriza e põe em destaque expressões populares e expedientes narrativos tradicionais, como em outros momentos jogará formas verbais e literárias fora,

[1] Pós-doutoranda na Universidade de São Paulo.

substituirá palavras corriqueiras por um léxico raro, inesperado. Prefere *menteuse peau* (Oc, p. 605) a *peau maudite* (S., p.33) - o que traduz uma atenção para o sema mais sugestivo e justo no andamento da história, ao invés da sujeição a uma expressão automática. Subverterá também ditados populares, ou raciocínios convencionais para obter maior precisão lógica segundo uma leitura das motivações humanas, ou a inflexão do pensamento mais verossímil como reação num dado instante. A essa leitura vêm unir-se os pontos de vista e preferências do autor. Assim, à versão de Mary Summer "Mais l'amour n'est-il pas assez puissant pour réchauffer même un tombeau?", Mallarmé substitui: "L'amour tire de la mort sa majesté la plus haute; et, du reste, ne brûle-t-il pas d'assez d'ardeur pour réchauffer un tombeau." (Oc, p. 610, *Le Mort Vivant*). Se a estrutura da frase após o ponto e vírgula é de interrogação, Mallarmé suprime o seu sinal e cria no mínimo uma ambiguidade...- ignorada pelas duas traduções brasileiras, que a transformam unicamente em interrogação, ou numa negação da morte, afirmada entretanto pelo primeiro segmento do período.

Em outra passagem de M. Summer, a virtude da princesa, que tira a pele do rosto de um cadáver para poder disfarçar-se de velha, é acentuada por uma prova do espírito: "surmontant sa répugnance, la voyageuse enleva délicatement la peau du masque desséché, le lava avec soin dans un étang voisin [...]" (S.p.27). Sem turvar o refinamento da princesa, Mallarmé corrompe o lugar comum: "Surmonter sa répugnance lui coûte plus que délicatement enlever le masque desséché et le laver à l'étang voisin." (Oc, p. 602).

Freud, em um ensaio chamado "A Negação", comenta que quando o paciente diz sobre um personagem de seu sonho "Não vá pensar que é minha mãe", o psicanalista pode estar certo de que se trata simbolicamente de sua mãe. O inconsciente, segundo Freud, não conhece a negação. Deixa escapar um conteúdo e o "não" exprime o recalque, a censura a que o julgamento consciente submete essa idéia. É bem a mesma piada freudiana que Mallarmé opera retirando o recalque, da repugnância, operado pelo texto de Summer, que, preso a valores convencionais, procura ressaltar a virtude da princesa. Sobre a eficácia também afirmativa de qualquer negação, é interessante ver como o início do poema seguinte (Oc1, p.34) instaura efetivamente uma imagem, apesar de a ela - que é introduzida por uma negação! - opor-se logo uma outra, afim ao título da revista **-** *Tourbillon* **-**, em cuja capa aparece este

BILLET
Pas les rafales à propos
De rien comme occuper la rue
Sujette au noir vol de chapeaux;
Mais une danseuse apparue

Tourbillon de mousseline ou
[...]

Em *Igitur*, o poeta ratifica teoricamente esta idéia:

"Bref dans un acte où le hazard est en jeu, c'est toujours le hazard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde [...]". (Oc1, p. 839-840)

Outro exemplo de inversão lógica nos *Contos Indianos* é este, quando o príncipe resolve esposar aquela que apenas ele sabe que não é uma velha, para desgosto familiar:

"C'est le caprice d'un esprit malade, une fantasie passagère qu'il faut satisfaire." (S.p.31)

"La reine instruite, intercède pour un fils adoré: ce caprice d'esprit malade, une passagère lubie, *il les faut satisfaire encore que ce soit pour longtemps*. La journée s'écoule dans ces luttes domestiques; l'enfant gâté finalement triomphe." (Oc, p.604, *La Fausse Vielle*)

Como o casamento pode ser uma fantasia passageira? O lugar comum parece ter deformado a apreensão de Summer (ou do autor indiano), Mallarmé corrige-a, subvertendo o lugar comum.

A paródia mallarmaica não incide em alguém explícito, mas às vezes deixa-se estar quase invisível, para o leitor que desconhece o original de Mary Summer. (Ou seja, o traço estilístico poderia passar quase despercebido ou não ter sua amplitude bem aferida se não observássemos o processo de criação.) A crítica velada é entretanto mais vasta, pois subverte uma rigidez na maneira de ver, por exemplo, o bem e o mal. O objetivo porém é menos de atacar uma maneira de ver as coisas do que de ampliá-la imperceptivelmente. Apesar de a inversão parecer exprimir algum prazer na crítica velada e na por vezes sutil ironia (como em "Surmonter sa répugnance lui coûte plus que délicatement enlever le masque desséchet" ou em "il les faut satisfaire encore que ce soit pour longtemps"), este gosto um quê picante antes se alia à afirmação de uma outra mecânica do espírito.

O próprio divertimento com mudar formas estanques se relaciona com a prazerosa relação de liberdade que o sujeito tem com a linguagem e com os conteúdos pré-dados, fazendo deles peças de um Jogo - às regras do qual a liberdade se assujeita.

Essas regras, ou melhor, leis, são laboriosamente expostas em *Igitur*, conto inacabado e complexo de 1869-1870, tematicamente (e também estilisticamente) envolvendo a constituição do sujeito e seu elo intrínseco com a linguagem. É esse sujeito que nos parece implicado na escritura de textos posteriores como os *Contes Indiens*. Que o conto autobiográfico - conforme atesta a comparação entre passagens epistolares do autor a seus amigos e trechos específicos dele, senão todo o seu tema - seja um marco na gênese da obra mallarmeana é o que muitos críticos também dizem. Vamos ao primeiro parágrafo da primeira parte (Oc1, p.846)[2] – a julgar pelo esquema deixado num dos fólios de planificação -, no qual estão presentes alguns mecanismos de negação e inversão. Essa parte chama-se "Le Minuit".

Certainement ~~surnage~~/subsiste une présence de Minuit.
~~le~~/un
L'heure n´a ~~donc~~* pas disparu par ~~un~~ miroir, ne
enfoui~~e~~/t évoquant
s'est pas ~~alourdie~~ en ~~des~~ tentures, ~~comblant~~ un
ameublement par
~~mobilier par/de~~ sa vacante sonorité ~~?~~ . Je me rappelle
~~xxx~~/son or ~~'or du son~~ feindre
que ~~l'or inutile du timbre~~ allait ~~recreer~~ en
l'absence un joyau nul de rêverie, riche et
inutile sinon que sur ~~xxxxx~~ ~~la complexité~~
~~savante~~ survivance**,** , ~~marquant sur une~~ la complexité
~~d'une orfèvrerie~~ ~~,extérieure~~, d'une orfèvrerie se lisaient
~~complication~~ ~~,~~ marine et stellaire, , ~~des~~/le hazard
infinis
~~conjonctions externes du~~/des ~~hazard~~/conjonctions.

Uma negação e duas inversões extremamente comuns em *Igitur* e na obra de Mallarmé surgem nesse trecho.

A negação: "joyau nul", numa lógica de criar um objeto (aqui "joyau") e dissolvê-lo que já se mostrava *sine qua non* em *Hérodiade* e no *Sonnet en yx*. O uso de "nul" assim, dando a ver algo antes de apagá-lo, é frequente em *Igitur* e afina com o nasce-morre de cada instante, de cada pensamento. "Nul" parece também

[2] Baseio-me no fólio 8ro, do manuscrito original, do qual estou realizando a transcrição diplomática. Na cópia digital feita na Biblioteca Doucet, de Paris, ele equivale à imagem 008 JPG.

apontar o caráter imaterial da jóia, e o trecho é irônico no sentido em que essa jóia tida como inútil, numa inversão de “savante”, termo barrado, é a base da ourivesaria do “jogo dos mundos” – expressão presente no rascunho anterior. A jóia invisível toma forma externa e se divide, como no gênesis, em mar e céu (constelações), divisão que reaparecerá no poema *Un coup de dés*, de 1896, e que pode também ser entendida como simbólica da estrutura do intelecto. Não é nosso objetivo aqui interpretar a passagem, mas repararmos na negação e nas inversões, e voltaremos logo ao par *savante*/*inutile*.

Uma outra inversão extremamente frequente em Mallarmé, já em *Igitur* e até o final de sua obra, é a que se vislumbra na hesitação entre “un” e “le”. A tendência inequívoca é a de escolher o artigo indefinido em situações em que normalmente se empregaria o artigo definido. Enquanto este liga um substantivo a um evento particular, pois que estamos falando daquele sujeito que participou daquele evento que estamos contando, o artigo indefinido faz abrir um espaço em torno do um, desvencilhando-o da trama imediata e transformando-o numa categoria geral, como que arquetípica. Repare-se por exemplo no manejo dos artigos numa frase dos *Contos Indianos*: “Un printemps, les arbres renouvelant une parure de vert tendre ou émeraude, et le gazon, des fleurs.” (Oc, p. 606) *Un printemps* - uma primavera, qualquer primavera, arquétipo.

Voltemos à inversão *savante*/*inutile*. Ela não é fácil de explicar, porque toda trama complexa de *Igitur* vem condensar-se nessa substituição. De todo modo, cumpre assinalar que o emprego de “inutile” é frequente em *Igitur*. Um paradoxo ligado a este (*savante*/*inutile*) e estrutural no conto é *Absolut*/ *Absurde* e ambos se prendem ao jogo necessário entre forma e vazio, ao fato de que saber ou coisa alguma abolem o vazio, a dissolução, e o desejo de um novo lance de dados (é o poema célebre e de final de vida *Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard* que se anuncia aqui). Nunca se chega a um ser que tenha uma existência independente, fora de um jogo de invocação – é o que o conto dirá por meio de várias passagens.

Na ordem proposta entre os rascunhos do conto, a primeira parte é, como vimos, “Le Minuit”, a segunda é “L’escalier”, que vai se tornar “Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers ”. O curioso é que o conto começa do fim, quando a ordem se perfez.

Essa segunda parte, que conta com muitos e muitos esboços extremamente rasurados, cuida de expor o que é a consciência de si ou a certitude, e a imagem

que acorre é o que poderia ser chamado de um quarto. Um quarto tem, evidentemente, quatro paredes. Uma parede lateral se opõe e reflete a outra, e é esse jogo entre duas paredes, a consciência que um ponto tem do outro que será, em grande parte, chamado de consciência de si. Digo em grande parte porque é preciso falar das outras duas paredes, na frente e atrás, e porque essa reflexão também deve ser considerada de um ponto de vista terceiro.

Ademais cada instante presente, cada intervalo de tempo - marcado no relógio por um pêndulo que tem esse ato de ir e voltar ou pelo pequeno roçar da engrenagem - pode ser considerado como um quarto, *une chambre du temps*. Se essa ideia é esmiuçada na segunda parte, na primeira ("Le Minuit", Oc1, p.846), lê-se:

> Et du Minuit demeure la présence en
> la vision
> l'apparition d'une chambre du temps

Nas paredes do quarto visionado, a sombra (metáfora de pessoa), que está enterrada (seu sepulcro também é equiparado a um quarto, no conto), vê refletida uma procissão de sombras, isto é, de imagens de pessoas que carregam numa mão um livro fechado (ou volume) e na outra mão uma lâmpada, representando a consciência. O que é esse livro senão o quarto que elas carregam consigo ("cadavre par le bras/écarté du secret qu'il detient" de *Un coup de dés*)? E esse livro é ambiguamente dito "volume", o volume de suas noites, e, enquanto espécie de quarto portátil, a certitude ou consciência de si que faz abstração do corpo de quem o porta – espécie de carta roubada do Absoluto; de carta dignamente roubada.

Nessa procissão de sombras, a Sombra (Igitur) se reconhece, "tendo a última de suas formas, que ela pisa, atrás de si e à frente um poço, e nesse poço a extensão de camadas de sombra, devolvida à noite pura, de todas as suas noites semelhantes surgidas." Em outras palavras, que não deixam de considerar os esboços precedentes, a cada instante, a cada intervalo, a cada passo, uma sombra cai num poço e outra vem, numa espécie de composição fotogramática da realidade, permeada de nasce-morre, e do poço ou do sepulcro é possível considerar e atuar a reflexão das paredes. Além disso, de um ponto terceiro, e inconsciente de sua própria imagem, cada sombra pode ver se perfilar a procissão de intervalos e de corpos que não são o seu, ou que espelham e objetivam o seu. A abertura do quarto à frente e atrás zela portanto pelo devir.

Uma identidade se faz mais centralmente com um personagem, busto de uma espécie de Hamlet, do qual *Igitur* toma a forma, que lhe permite dissolver-se no "moi"[3], e, poderíamos pensar, o ponto impessoal que coroa a sua última letra ("i"), e reencontrar-se no subterrâneo, onde profere uma palavra e joga os dados, que não deixam de ser quartos. Alquimicamente, cubos ou dados são um símbolo da pedra filosofal, um estado edênico de consciência que, para se propagar, não cessa de anular-se. "Joyau nul" seja porque invisível, seja porque nem bem assoma já some, em que a auto-reflexão da consciência despe-se da reflexão corpórea. No esboço α, lemos "ces parois de nuit solide", substituindo "ces parois, la pierre de la nuit solide". A imagem corpórea não está proibida, e é mesmo um dos trânsitos da percepção[4] - , mas como o corpo que surge é o de um personagem, assegura-se sempre uma cisão entre um ponto de observação e o observado, o que permite que as criações morram e se refaçam, pela eternidade.

Assim, como víamos no início, ao summeriano "Mais l'amour n'est-il pas assez puissant pour réchauffer même un tombeau?", Mallarmé, substitui: "L'amour tire de la mort sa majesté la plus haute.

Em 3 de maio de 1868, Mallarmé escrevia ao egiptólogo Eugène Lefébure, seu amigo:

> Décidément, je redescends de l'Absolu. Je n'en ferai pas, suivant la belle phrase de Villiers, «la Poésie» ni ne déroulerai «le vivant panorama des formes du Devenir' » – mais cette fréquentation de deux années (vous vous rappelez ? depuis notre séjour a Cannes) me laissera une marque, dont je veux faire un Sacre. Je redescends, dans mon moi, abandonné pendant deux ans. (Oc1, p. 727)

Mas, um ano ou dois depois, o que a arquitetura de *Igitur* anuncia não é justamente "o vivo panorama das formas do Devir" a que Villiers aspira no romance *Isis*?

---

[3] « aussi, maintenant que sa dualité est à jamais séparée, et que je n'ouïs même plus à travers lui le bruit de son progrès, je vais m'oublier à travers lui, et me dissoudre en moi. » (Oc1, p. 851)

[4] « […] ces parois de nuit solide et dont la pure lumière qui en éclairait la propreté se fût du reste mal accommodée de cendres, [et] ne revenait causer dans l´ombre non le ventre velouté de monstruosités nocturnes, mais un velours véritable; d´autre toile arachnéenne que des dentelles jaunies par la lumière sur ce velours, d´un personnage, de sa propre apparition sans doute qu´elle évoquait de soi […] ». (Oc1, p. 852.) Vale reparar nas negações suscitadoras de imagem ou sentido, mesmo que ultrapassado ou secundado por outra dimensão. Assim "non le ventre velouté de monstruosités nocturnes » evoca hóspedes ou faces da sombra que se conhece bem, mesmo que de experiências passadas. "D´autre toile arachnéenne que des dentelles [...]" não deixa de sugerir a renda sobre o veludo ao propô-la como metáfora, deixando em suspenso que trabalho/vestimenta é esse de tessitura e vazios.

Em 18 de Julho de 1868, Mallarmé (Oc1, p. 731-2) explica a Cazalis seu *Sonnet en yx*, recém escrito, incluindo-o "num estudo projetado sobre *a Palavra* [*la Parole*] ". Se houver algum sentido, ele "é evocado pela miragem interna dos vocábulos [mots] mesmos", e ainda: "Peguei esse tema [sujet] de um soneto nulo e se refletindo de todos os modos".

Em *Igitur*, tece-se minuciosamente o vínculo entre a Palavra, a auto-reflexão da consciência na metáfora do "quarto", e sua dissolução (o personagem sai do quarto, sem que, em outro nível, nunca deixe de estar enterrado ou crucificado: o mistério da ressurreição não abole o da crucificação). Pode-se dizer que a câmara do tempo ou da consciência, que a Palavra designa, é como se fosse o assento de qualquer unidade, de qualquer objeto. Isso significa que se o sujeito goza dessa câmara que se faz e se desfaz ao longo do tempo, intervalos do tempo, seu gozo está comprometido com essa consciência, com essa reflexão de uma parede na outra, de um ponto no outro, e tanto faz se o significado em jogo literário é x ou y, contanto que um caráter burro ou totalitário não fira a suspensão desses intervalos, sua sapiência, porque as coisas podem ser vistas no seu misto de ser e não ser totalmente, nas suas transições, na lucidez que o vazio possibilita. Assim, ao catártico "peau maudite", Mallarmé substituía "peau menteuse". Para além das representações e por meio mesmo delas, há uma dimensão abstrata em jogo e em gozo, remissível a um sujeito crucificado e móvel[5], daí as *Variations sur un sujet* com que Mallarmé chamava suas contribuições a um periódico nas décadas de 1880 e 1890 terem sua gênese ou armadura formulada em *Igitur*.

A sede ou assento da consciência, por assim dizer, subsumido pela câmara e sua dissolução ("Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers ") reiteradas, produz jóias invisíveis - "joyau nul de rêverie, riche et ~~savante~~ inutile survivance" -, destacadas de toda utilidade pragmática, espécie de pura graça, jóia inútil, no sentido de que não há o que fazer com ela, jóia transitória, se não fosse a mesma que viesse em seguida[6]. Repare-se que "inútil" nega e por aí afirma e supera "útil". No fundo da sabedoria há algo de gratuito e impalpável, porque feito de uma relação ou reflexão transitória. E, ao mesmo tempo, é dessa reflexão que nasce toda

[5] De *Igitur*: "[...] et que quant à l´Acte, il est parfaitement absurde: mais que l´infini est enfin *fixé* sauf que mouvement (personnel) rendu à l´Infini." (Oc1, p. 477)

[6] "et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant pour conclure que rien au-delà et authentiquer le silence - "(Oc, p.387)

possibilidade de consciência, daí o uso de “savante”, incluído na dissolução que propicia o devir. Tal parece ser o tema do último poema terminado por Mallarmé, em homenagem a Vasco da Gama (Oc, p. 40-1)[7]: “Au seul souci de voyager/ Outre une Inde splendide et trouble”. O “outre” denota a ultrapassagem das Índias, assim como em “trouble” (“turva”) o esplêndido se desfaz para que passemos adiante. E, estrofes depois, o “oiseau d’annonce nouvelle” grita “un inutile gisement”, que saúda e reflete o « inutile Igitur », de 30 anos antes.

7

Au seul souci de voyager
Outre une Inde splendide et trouble
– Ce salut soit le messager
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas
Plongeante avec la caravelle
Écumait toujours en ébats
Un oiseau d´annonce nouvelle

Qui criait monotonement
Sans que la barre ne varie
Un inutile gisement
Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu´au
Sourire du pâle Vasco.

REFERENCIAS

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. [abreviação utilizada : Oc]

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*, org. par Bertrand Marchal. Vol. 1 e 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 e 2003. [abreviações utilizadas: Oc1 e Oc2]

SUMMER, Mary. *Les Contes et les Légendes de l'Inde ancienne*. Paris: Leroux, 1878. (consultou-se a transcrição deste texto feita por Maria Lúcia Fabrini de Almeida em sua tese de doutoramento, “A Interação lua/sol no lance de dados do espelho interior: uma leitura do mito solar na versão mallarmaica de quatro contos indianos”, pela PUC de São Paulo, em cuja biblioteca de pós-graduação está arquivada)