

José Carlos Prioste

UFRJ

A escritura do branco

Resumo: A poesia de Mallarmé configura um jogo dialético de ambivalência paradoxal que conjuga tanto um esquema ontológico da desrealização através da representação lingüística da presença do Nada como mediatiza, pela atenção à palavra virginal e encantatória, uma tensão entre lírica e sociedade efetuada por uma linguagem que se põe em desacordo com o todo que a circunda.

Palavras-chave: linguagem, lírica e sociedade.

Abstract: Mallarmé's poetry configures a dialectical play of paradoxical ambivalence which both combines an ontological schema of derealization through linguistic representation of the presence of Nothingness, and mediates, through the attention to the virgin and enchantatory page, a tension between lyrical poetry and society, effected by a language which places itself in disagreement with the whole of its surroundings.

Keywords: language, lyrical poetry and society.

Os dados dados

Seria possível demarcar o espaço da escrita na poesia de Mallarmé? Conforme Hugo Friedrich, a poética mallarmeana buscaria a nulificação da realidade e dos objetos através de um processo de desconcretização em que se escaparia à designação corrente da linguagem para ressaltar a palavra em sua multiplicidade significativa e não para despertar ou impor um sentido inequívoco. Tal afastamento do discurso funcional teria por objetivo uma "oposição contra a sociedade comercializada, e contra a decifração científica do mistério do universo".¹

O esquema ontológico na poesia do autor de *Hérodíade* teria por fundamento basilar a desrealização na qual se processaria uma transferência do concreto à ausência como meio de se evitar a univocidade lingüística pela representação lingüística da presença do Nada e do Absoluto. Nega-se objetivamente para se

compensar através da criação lingüística. Há uma freqüência de palavras que conotam a noção de fracasso: recife, naufrágio, afogamento, queda, noite, inutilidade. Um das questões fundamentais na obra de Mallarmé seria a insuficiência da linguagem, o fracasso desta frente ao Absoluto e deste diante daquela. Friedrich afirma que em *Un coup de dés* "nem mesmo o Nada é alcançado, porquanto o pensamento não pode escapar aos acidentes (da linguagem e do tempo)"². Friedrich parece objetivar em sua análise somente as componentes semânticas e significativas, esquecendo-se de que o próprio poema *Un coup de dés* remete sempre a dados concretos imediatos: o branco do papel e a tipografia variada. E mesmo essa desrealização e desconcretização implícitas em Mallarmé, segundo o autor de *Estrutura da lírica moderna*, terminam por remeter, paradoxalmente, a uma relação com a realidade e com o concreto pela sua própria negação.

Galáxias expressivas e nebulosas do conteúdo

Teatro do significante

Ao findar o século dezenove, ocorreu uma mudança na representação do universo através da arte. Com o advento da fotografia, a pintura renuncia à representação figurativa de ser um retrato fiel da realidade, embora no Impressionismo a obediência ao princípio da variação da luz continue a privilegiar o que Marcel Duchamp denominou de arte retiniana³. Octávio Paz afirma que "as obras no passado eram réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra: cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema em que o cosmos diz a si mesmo"⁴.

A crise na representação, segundo uma concepção mimética da forma externa dos objetos, irrompeu também na poesia. Surgiu uma escritura que põe em questão o próprio verso em sua estrutura tradicional, que não se vale mais unicamente dos elementos rítmicos, métricos e rínicos. Dispersa-os além das medidas espaço-temporais mantidas em uma suposta unidade por uma fragmentação que confere o valor de significado à configuração material e físico-tipográfica a demarcar o jogo poético como linguagem antes escrita e simultânea do que meramente sonora e linear.

Em Mallarmé prevalece, porém, o império do significante a insemear a relação textual em um primeiro plano como uma postulação do próprio escrever pela sua camada sonora distintiva. Roman Jakobson amparado nas teorias de Gerard Manley Hopkins estabelece a mensagem poética como uma figura de som recorrente⁵. Paul Valery, discípulo mallarmeano, assegura a hesitação entre o som e o sentido como fundamento do versejar⁶.

FICÇÃO E IDÉIAS

Apresentemos algumas poucas figuras exemplares como recorrências gráfico-sonoras em *Un coup de dés*. À página 6 do poema⁷ temos: *insinuation*, *simple* e *silence* em um jogo silábico-sibilante e hipotético recorrente do *si*. Em uma multiplicação da sílaba *LE* desde *simple* ocorrem: *silence*, *enroulée*, *le*, *hurlé* e termina em *tourbillon*, o turbilhão consonante e significativo. A consoante *r* insinua uma rede sonora a partir de *autour*, *enroulée*, *ironie*, *mystère*, *precipite*, *hurlée*, *proche*, *tourbillon*, *hilarité*, *horreur*, *gouffre*, *berce*, *vierge*. As sibilâncias jorram: *insinuation*, *simple*, *silence*, *precipité*, *sans*, *berce* e *indice*. Quanto à tonicidade, há uma recorrência vocálica que percorre a superfície do texto através de homofonias: *enroulée*, *avec*, *mystère*, *precipitée*, *hurlée*, *hilarité*, *horreur*, *joncher*, *berce*, *vierge*. As reincidências vocálicas ampliam-se: *enroulée*, *ou*, *hurlée*, *tourbillon*, *autour*, *du*, *gouffre*. Ou ainda terminam por configurar constantes toantes: *ironie*, *voltige*, *fuir*, *indice*.

A recorrência da sílaba *re* parece representar, através do que Friedrich denomina de magia da linguagem⁸, uma sinfonia em ré menor e que se opõe de modo inverso e especular ao sufixo do modo infinitivo *ER* dos verbos em francês. Essas reiterações sonoras, entretanto, parecem não dizer absolutamente nada. Menos que um processo mágico, tais elementos lingüísticos presentes neste poema remetem para a própria materialidade signica: o dado concreto da emissão sonora. Porém, um poema não é *pura* sonoridade pois se configura também no suporte da escrita. A partir da questão do escrever, desvendemos a dimensão semântica e significativa do poema.

Galáxias expressivas

Intentemos um mapeamento dos dados lançados através das "subdivisões prismáticas da idéia"⁹.

À página 3, o signo *abîme* configura iconicamente o ato de descer ao abismo branco do papel e que se relaciona à palavra limite da margem direita da outra página: *bord*. Assim como ocorre um percurso icônico-isomórfico que configura outra linha diagonal descendente de *avance* até a borda, margem, limite do discurso: o papel e o além da página.

Na página 4, temos *le maître* que ecoa *mètre* e em que se articula, sub-repticiamente, *être*: o mensurador, o poeta com o astrolábio do verso a ponderar, calcular, avaliar, meditar e produzir o próprio escrever. Verticalmente observa-se a projeção de *maître* sobre *nombre*, que oculta em si *ombre*, e que conflui para *nom* e *cadavre*. *Hors d'anciens calculs*: métricas-âncoras que se relacionam a *la barre*: o

TERCEIRA MARGEM

leme, a direção firme do verso engendrado pela versificação antiga por mapas e rotas pré-traçados pelo escrever tradicional.

Plume, à página 7, "metonimiza" o poeta na figura da pena. *Solitaire* é o próprio exercício isolado de quem escreve. *Eperdue* configura o dispêndio do dizer sem o porto seguro das práticas comunicativas, da fala corrente. *Sauf* é a exceção, o jogo hipotético. Em *Cette blancheur rigide* insinua-se a fronteira que o poeta tem de enfrentar, o limite, o suporte material onde ele atua e exerce o seu fazer, entre o **NADA**, o branco do papel e o tudo a escrever. A poética mallarmeana poderia estar resumida no verso "*prince amer de l'ecueil*" que ecoaria "*solitude, récif, étoile*" do poema *Salut*. A solidão do poeta o conduz à deriva frente ao risco do desconhecido que distancia da margem firme da realidade cotidiana.

No signo *muet* interpõe-se um quase oxímoro: a palavra que inscreve aquilo que não está dito e que não é verbalizado mas que busca configurar-se no espaço branco do papel, não como figura sonora nem como escrita. *Si* é o jogo hipotético, condicional, não afirmativo e impositivo de um significado determinado e de um discurso que se interrompe e não se conclui segundo a lógica causal-linear e teleológica. *Aigrette* é duplamente um penacho e uma garça branca, é um signo no qual o papel e a pena transfiguram-se e exercem o domínio sobre o poeta. *Vertige* seria assim o próprio abismo do verso, do poema em um espaço infinito do indizível.

Um jogo entre a luz e a razão, entre o branco do papel e da sombra da palavra a se inscrever graficamente irrompe no par opositivo *puis ombrage/scintille*. O jogo do nada que se quer representar na palavra e que termina por resultar em um fracasso. O cantar lírico da poesia tradicional idílica, idealizada, representada no verso *en se torsion de sirène*, confronta-se com a materialidade do real: *un roc, un récif*, e portanto limite do naufrágio. A construção ideal poética que se desfaz ao contato com o real imiscui-se no sintagma *faux manoir*. Ao findar a página 8, o verso *une borne à l'infini* estipula um marco, limite, termo, demarcação de uma significação infindável, imperecível em sua totalidade e *indelimitável*.

O esquadrihar a camada da superfície sonora nos remeteu até este ponto para uma busca de vestígios significativos. No entanto, a própria tessitura verbal não está em confronto opositivo com a trama dos conceitos, pois estes são formados e definidos sempre por aqueles. Não há significados sem a mediação dos significantes. Mesmo sob a forma do pensar. Entretanto, tanto o seguir as possíveis pistas demarcadas pelos componentes sonoros como pelos significados conduziu-nos a um errar através de um jogo sem regras que não nos permitiu até este ponto

determinar algo com *firmeza*. O nosso analisar fragmentariamente o poema de Mallarmé segue o jogo proposto pelo lançamento constante de dados sem um resultado previsível ou limitador. O que, por um lado, pode parecer instigante pode terminar por resultar um fracasso. É, pois, como resultante de nosso estado à deriva em relação ao objeto que então desviaremos nosso visionar para uma aproximação do dado visual. Até que ponto as camadas sonora e significativa não compõem um jogo entrelaçado com a própria escrita em sua representação gráfico-espacial e que uma compartimentagem analítica e cartesiana não nos permitiu vislumbrar *Un coup de dés* como um todo multifacetado e prismático?

A geometria do olho: sob o olhar domesticado

Em *Un coup de dés* o que chama imediatamente a atenção do leitor é o contraste do espaço em branco com a tipografia diferenciada. O jogo estabelecido entre o negro da impressão e a alvura também significativa do papel. Mallarmé parece antecipar a pintura do branco de Malevitch. Uma arte que remete não mais para a sua própria representação. Tanto o dado tipográfico como o suporte físico no qual aquele se insere são tornados meios significativos em si. O branco como signo do espaço, de silêncio, do nada? Os tamanhos diversos dos tipos gráficos conformam não só a escrita em seu âmbito bidimensional, mas exploram uma perspectiva tridimensional na qual os signos se situam no espaço em profundidade distanciados da visão do leitor conforme uma composição dinâmica dos elementos materiais em uma disposição gráfica diferenciada e dinâmica.

Tomemos alguns exemplos do fazer verbal mallarmeano em que todos componentes sígnicos verbais agenciados em um poema, como o próprio suporte, intencionam um jogo significativo.

À página 3, ***avance*** relaciona-se à ***bord*** em uma relação de deslocamento dos signos até a margem. Os elementos sígnicos impulsionam-se aos saltos, ***bonds***, jorros, ***jaillissements***, que se processam e interpenetram: ***bord/bonds***. O elemento vocálico tônico no verbo ***ouvrir*** sustenta-se como nota dominante em uma extensão sonoro-significativa através da reiteração homofônica: ***inutile, induit, celui, puerile, polie, assouplie, rejailli, hantise, ainsi*** e culmina em ***folie***, o processo da própria palavra em significar o insignificável. Desde o abrir da mão negado (a escrita impedida? Impossibilitada de transcrever o indizível?) até o fim-limite em que o texto encontra-se diante da borda da página circulações textuais emergem e submergem. Rodamoinhos sonoro-espácio-significativos a confluir no curso da escrita sem um ***télos*** definitivo.

TERCEIRA MARGEM

No último conjunto de versos do grupo 9, de *choit* até *gouffre*, reincide-se o jogo isomórfico da linha discursiva em diagonal direcionada ao abismo nos signos suspensos à margem em que o poeta não consegue mais inscrever a escrita.

O conjunto seguinte de versos, o décimo, configura estética, espacial e tautologicamente, a dissolução do escrever que resulta em nada diante do vazio de significados. Uma aventura de risco no mar da poesia em que o verso está à deriva. *Rien* relaciona-se em linha reta a *absence* e *vide*.

Outra linha diagonal descendente ata o signo *événement* aos dados empíricos e ao tempo histórico, a *dissout*, a dissolução de qualquer traço e vestígio que se relacione a outra realidade que não as próprias palavras sendo escritas e lidas. Esse verbo ao final da página, *dissout*, entretetece com outros signos inscritos na espacialidade dispersa outras teias que remetem sempre à angústia e fracasso do poeta diante do criar. Sonoramente alia-se a outros elementos pela similaridade vocálica: *vue, tout, resultat, nul, humain, eu, une, pour, abruptement, du, tout*. O ponto *final* do discurso é o limite do curso poético, em que a mão do poeta não alcança aquilo que ultrapassa o domínio da palavra. Assim como *crise* relaciona-se a *vide*. A palavra diante do intraduzível a partir do confronto com o comércio vulgar das trocas comunicativas pragmáticas.

Outra sílaba constante, não somente neste fragmento, mas em toda a extensão do poema, é o grupo *om(n)*: *accompli, elevation, quelconque, comme, sinon, son, mensonge, fonde, perdition*. Tudo e toda a realidade se resolvem não somente no espaço da escrita, mas no vazio em que esta não consegue mais inscrever aquela em sua infinitude e incompletude¹⁰. O espaço da escrita, pois, é sempre o de uma ausência que cada leitura literária tenta suplementar através de recortes e preenchimentos que tentam remeter a um significado único, quando a própria instância de qualquer poema aponta para o não enclausuramento do sentido.

Se, portanto, nem o enfoque na textura sonante, no complexo semântico ou na superfície gráfico-espacial produziram algum resultado animador até este ponto, tal fato deve-se a um blefe retórico, ou à ineficácia metodológica empregada ou à própria divisa que o campo literário cerceia ao observador. Tais obstáculos parecem, então, enviar-nos para as fronteiras entre a arte e o todo em que ela se insere, a sociedade.

A escritura do branco

Observemos, então, como se situou a poesia de Mallarmé em relação ao todo circundante. Quais seriam os elos a atarem essa poesia considerada inacessível, hermética e elitista à sociedade e qual seria a resposta dada, mesmo

FICÇÃO E IDÉIAS

que indiretamente, pelo poeta às contingências históricas que exilaram o discurso poético em benefício do pragmatismo e da objetividade racional e lucrativa? Retornamos à persistente questão platônica: qual a função do poeta?

Theodor Adorno no ensaio *Conferência sobre lírica e sociedade* afirma que a linguagem em seu próprio material, os conceitos, para poderem ser inscritos esteticamente, sempre exigem também ser pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode ser suspenso por ordem deste¹¹. O autor de *Minima moralia*, porém destaca somente o lado conceitual, desvinculando este dos significantes. Como se houvesse uma conceituação *pura* destituída da camada de significantes. Feita esta ressalva, destaquemos, entretanto, a interpenetração destes dados no discurso lírico. Ou seja, onde há signo verbal, mesmo que seja em um poema lírico, há conceituação articulada pelas relações históricas determinantes do significado. A partir deste ponto, procuraremos destrinchar, como postula Adorno, de que maneira o **todo** de uma sociedade, como uma unidade contraditória em si, aparece na obra de arte; em que a obra de arte se mantém de acordo com aquela, e em que ela ultrapassa seus limites. Para Adorno, a instância lírica instaura-se a partir da palavra original, sendo esta em si mesma social pois envolveria o protesto contra uma situação coletiva experimentada por cada um¹². A visão adorniana corrobora a cisão romântica do poeta como dissidente e estranho na civilização industrial.

Leyla Perrone Moisés, por sua vez, também assume essa postura ao afirmar que "função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante: *dar um sentido mais puro às palavras da tribo*¹³". Leyla defende ainda que a posição do poeta moderno não pode ser considerada como uma aberração mas uma reação consciente contra uma sociedade determinada pelo pragmatismo, por uma ciência detentora da verdade e uma literatura assentada sobre o naturalismo. Adorno, entretanto, propõe que quanto menos a forma lírica circunscrever diretamente a relação do eu *versus* a sociedade mais alcançará a perfeição desta expressão.

Octávio Paz afirma que o poeta moderno não ocupa lugar algum de destaque na sociedade devido ao fato de ele ser, paradoxalmente, *ninguém*¹⁴. O que nos conduziria novamente à questão platônica da utilidade da poesia na República.

Terry Eagleton ressalta a anterioridade da linguagem em relação ao indivíduo¹⁵. O material com que o poeta trabalha não se origina exclusivamente de seu próprio interior idealizado e impermeável às intempéries históricas, mas lavra-se antes no tecido social. Porém, a função social do poeta é dar um sentido diverso ao uso consensual nas trocas comunicativas. Adorno afirma que "as mais

altas formações líricas, portanto, são aquelas em que o sujeito, sem resto de matéria pura, soa na linguagem, até que a própria linguagem se faça ouvir. Deste modo, a linguagem mediatiza, da forma mais íntima, lírica e sociedade"¹⁶.

Porém, se como afirma Adorno, a exposição explícita da relação da lírica com a sociedade resulta em uma imperfeição, estaríamos aqui, então, a exercitar uma tarefa determinada ao fracasso. Entretanto, o filósofo alemão refere-se ao próprio ato de criar artefatos verbais, e a nossa modesta missão, por ora, é refletir sobre esse fazer. Portanto, nossa fronteira, enquanto seguidores de pistas alheias, é o abandono da perfeição, e, por conseguinte, nossa análise então remete-nos de volta às relações, se não diretas, ao menos mediatizadas pelo discurso poético.

O traficante de incertezas

Adorno e Horkheimer, na dialética da razão, afirmam que esta se fundamenta pelo desencantamento do mundo com a substituição da imaginação pelo saber: "a técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens (...). O que importa não é aquela satisfação que, para os homens, se chama *verdade*, mas a *operation*, o procedimento eficaz"¹⁷.

No percurso para a ciência moderna, segundo Adorno e Horkheimer, elimina-se o sentido equívoco e substitui-se o "conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade"¹⁸. O discurso e a prática científica exilaram as categorias com que a filosofia sempre buscara como substância, qualidade, ação, paixão, ser e existência.

Ao mesmo exílio fora condenado o poeta com seus jogos verbais. O artífice da palavra parece condenado na sociedade industrial tecno-científica tanto ao ostracismo, ritual grego de expulsão temporária daquele que se sobressaía da maioria, como ao *pharmakon*, expiação dos males pela saída forçada daqueles transgressores das normas¹⁹. O poeta é aquele que tanto transgride o limite aceito como norma, a partir de uma linguagem diferenciada e provocadora de estranheza, como é o que está abaixo de todos, o *inútil*, o *gauche*, o *estrangeiro*, um *ninguém* meio a um mundo de medidas práticas, eficazes e lucrativas.

Martin Heidegger caracteriza a ciência como o discurso que determina à própria coisa a primeira e última palavra:

se quisermos apoderar-nos expressamente da existência científica, assim esclarecida, devemos dizer: aquilo para onde se dirige a referência ao mundo é o próprio ente-e nada mais. Aquilo de onde todo o comportamento recebe a sua orientação é o próprio ente – e

FICÇÃO E IDÉIAS

além dele nada. Aquilo com que a discussão investigadora acontece na irrupção é o próprio ente – e além dele nada.(...) O nada é justamente rejeitado pela ciência.(...) Se a ciência tem razão, então uma coisa é indiscutível: a ciência nada quer saber do nada. Esta é, afinal, a rigorosa concepção científica do nada. Dele sabemos, enquanto dele do nada, nada queremos saber²⁰.

Diante desse discurso que exclui aquilo que não está conforme uma prática utilitarista, a missão do poeta, segundo Octávio Paz, seria a de estabelecer a "palavra original"²¹. A **palavra poética** teria a *função* de resgatar e reativar os sentidos múltiplos eclipsados pela razão prática e objetiva. Na contramão das idéias, o poeta é um traficante de incertezas e um semeador de inquietudes. A poesia vem instaurar no reino das certezas a crise dos significados. E Mallarmé é o zênite desse conflito.

Se um poema não nos informa nada de útil, como afirma Leyla Perrone, no entanto, é a sua **inutilidade** que nos impõe a discutir o que seja alguma coisa **útil**:

afirmando coisas inverificáveis, irredutíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema vem lembrar que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário²².

Se a poesia, como toda a literatura, pode ser definida em parte como um desvio da linguagem coloquial é porque na economia poética as formas simbólicas não comportam mais o valor de troca dos signos do comércio utilitário. O papel do poeta seria o de desvalorizar o uso corrente na língua. Ao raspar o valor das faces da moeda lingüística, o poeta busca transformar as palavras desgastadas pelo costume e devolver-lhe a pluralidade significativa²³.

Giambattista Vico, em *Princípios de uma ciência nova* (1725/30), propõe um ciclo histórico recorrente de três idades caracterizadas cada uma por uma maneira de expressão lingüística. A idade dos deuses configura-se por uma língua hieroglífica e mimética através de atos e gestos. A segunda era refere-se aos heróis e tem por linguagem uma comunicação simbólico-analógica efetuada por símiles. A última época seria a dos homens, a idade civil, cuja língua compõe-se de sinais convencionais aptos a comunicarem as corriqueiras necessidades da vida. Esta é a linguagem racional, dos significados estáveis e transparentes, dos universos lógicos²⁴. Alfredo Bosi afirma que "a poesia, assim fundada nas exigências de simbolização dos primeiros homens, sobrevive por lei eterna, porque sempre reaparecerão nos cursos da história as possibilidades de usar figurativamente a

TERCEIRA MARGEM

linguagem"²⁵. Assim, em tempos em que a linguagem sedimenta-se nos alicerces firmes dos significados unívocos, o discurso poético agenciaria os valores polissêmicos adormecidos e despertaria as possibilidades infinitas e variadas do jogo verbal.

Segundo T.S.Eliot, "o dever do poeta é para com sua língua, que lhe cabe em primeiro lugar preservar, e em segundo, ampliar e melhorar"²⁶. Acrescentaríamos que mais que o domínio da língua, interessa ao poeta a ampliação das linguagens, principalmente a poética como um discurso a contrapelo, como um contraponto à lógica utilitarista dominante.

Un coup de dés é o espaço onde todas essas coordenadas se aguçam. Todos os dados lançados até este ponto remetem para esse jogo infindável de significações que um poema comporta. Segundo Octávio Paz, "este poema que nega a possibilidade de dizer algo absoluto é a consagração da impotência da palavra e afirmação plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade"²⁷.

Essa ambivalência paradoxal da poética mallarmeana não permite um lugar central a dominar a significação desse texto pois este, segundo Júlia Kristeva, "é a própria dissolução do lugar central"²⁸. Se somos requisitados a uma reconstituição do "desastre de uma infinidade de sentidos"²⁹, segundo esta autora, entretanto não há como não concordar com Octávio Paz em que "não há interpretação final de *Un coup de dés* porque sua palavra última não é uma palavra final"³⁰.

Com estas palavras do poeta e ensaísta mexicano chegamos a um impasse. Se, como afirma Heidegger, a pretensão da ciência é sempre dar a última palavra a respeito do conhecimento, a busca da palavra original pelo poeta é exatamente desconstruir essa armadilha da razão. E se o discurso poético recusa um concluir definitivo como estabelecimento de uma verdade absoluta, como encaminhar nossas reflexões sobre esse objeto que se recusa a um enclausuramento por essa própria razão que tenta delimitá-lo?

Semeador de inquietudes

Un coup de dés é um hieróglifo da era industrial. Uma inscrição que põe em xeque um discurso de uma sociedade que busca sempre um significado estável, inequívoco, firme, definitivo e conclusivo. O problema, portanto, não reside na aparente *indecifrabilidade* do poema mallarmeano, mas na própria auto-suficiência de uma razão fundada sobre as certezas absolutas. Esquecemo-nos todos, porém, que a linguagem verbal é representação e jamais transparência

FICÇÃO E IDÉIAS

absoluta de significados puros e plenos. Tudo o que é mediado pela linguagem é instável, e a atuação da poesia é somente elevar isto a um grau máximo de tensão que não permita a sedimentação do vigor polissêmico da palavra restringir-se a um concluir confortador de inquietudes desviantes do consenso normalizador. Este poema do autor de *L'après-midi d'un faune* é um marco: fim e início de algo que nossa recente perspectiva ainda não nos permite vislumbrar ainda em toda a sua magnificência.

Parodiando o poeta, poderíamos não aventar um concluir, porém uma digressão na qual **asseveraríamos** que toda a pureza jamais abolirá a impureza, toda a certeza jamais abolirá a incerteza, toda a exatidão jamais abolirá a imprecisão, toda a ordem jamais abolirá a desordem, toda a ciência jamais abolirá a arte, toda a palavra jamais abolirá o significado, todo jogo jamais abolirá o acaso e toda a conclusão jamais abolirá um novo iniciar.

Terminemos, então, com umas definições de alguns vocábulos como a palavra **azar**, de origem árabe, proveniente provavelmente de *az-zahar* e que traduziria um revés, a fatalidade, o infortúnio, a casualidade, o **acaso**. A **origem** desta palavra na forma *az-zahr* refere-se tanto à flor, ou, vulgarmente, dado³¹. Esta relação deve-se ao fato de que se pintava uma flor em uma das faces desse objeto. Lembremo-nos ainda que flor, desde Cícero, passou a ser o equivalente da palavra poética. E **concluamos** transcrevendo o significado da palavra árabe *dad*: **jogo**.

Tout pensée emét un coup de dés...

José Carlos Prioste é Mestre em Teoria Literária e Doutorando em Semiologia pela UFRJ, ex-professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras e da UERJ.

NOTAS

¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978. p.113.

² Id., *Ibid.* p. 131.

³ DUCHAMP, Marcel. Daqui, para onde vamos?. Simpósio em Philadelphia Musuem College of Art, março de 1961. *Leia Arte*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1987. p.1: "Por retiniano quero dizer que o prazer estético depende quase exclusivamente da impressão da retina, sem apelar para nenhuma outra interpretação auxiliar".

⁴ PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: ____ *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.103.

TERCEIRA MARGEM

⁵ JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: ____ *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.131: "Gerard Manley Hopkins, eminente estudioso da ciência da linguagem poética, definia o verso como um 'discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora".

⁶ Id., Ibid. p. 144: "A concepção que Valéry tinha da poesia como 'hesitação entre o som e o sentido' é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético".

⁷ CAMPOS, Augusto de e Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Signos,1). Para efeito de convenção, estabeleceremos uma numeração dos grupos de páginas do poema de 1 até 11 e todas as referências a este poema de Mallarmé remeterão sempre para este volume.

⁸ FRIEDRICH, H. op. cit. p. 134: "A magia lingüística pode manifestar-se na força sonora dos versos, mas também num impulso das palavras que dirige a criação poética".

⁹ MALLARMÉ, Stéphane, op. cit. p.151.

¹⁰ COHN, Robert Greer. *Mallarme's Un coup de dés: an exegesis*. Yale: 1949. p. 42: "The alternation of kinetic and static portions thus provide, in addition to the broken wave rhythm with sub-waves and ripples, little eddies or whirlpools".

¹¹ ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores, 48). p. 202.

¹² Id., Ibid. p. 203 : "Contudo, esta exigência à lírica, a da palavra virginal, em si mesma já é social. Ela envolve o protesto contra uma situação social, experimentada por cada um em particular como hostil, estranha e fria, opressora em relação a si (...)".

¹³ MOISÉS, Leyla Perrone. Um lance de dados causa estranhamento. *Folha de São Paulo*, 13 de março de 1992. Ilustrada, p. 9.

¹⁴ PAZ, O. op. cit. "O verbo desencarnado". p. 85.

¹⁵ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. p. 114.

¹⁶ ADORNO, T.W. op. cit. p. 206.

¹⁷ ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

¹⁸ Id., ibid. p. 21.

¹⁹ VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

²⁰ HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? In: ____ *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo, Abril, 1973. p. 234. (Os pensadores, XLV)

²¹ PAZ, O. op. cit. P. 84.

²² MOISÉS, L. P. op. cit. p. 9.

²³ KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. In: GREIMAS, A. J. Org. *Ensaios de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1976. p.251: "(..) se as palavras são moedas (agentes

FICÇÃO E IDÉIAS

da comunicação), o papel do poeta é transformá-las em ouro – é devolver-lhes a pluralidade significativa, a plus-valia que a comunicação reduz (..)".

²⁴ VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova*. (Acerca da natureza comum das nações). São Paulo: Abril, 1984.

²⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 207.

²⁶ ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: _____ *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 35.

²⁷ PAZ, O. op. cit. p. 113.

²⁸ KRISTEVA, J. op. cit. p. 267.

²⁹ Id., Ibid. p. 268.

³⁰ PAZ, O. Op. cit. p. 113.

³¹ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.