

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO –
PUC-SP**

Sérgio Guilherme Cabral Bento

**O co-relato Mallarmé / Haroldo de Campos:
O mito moderno em “Um lance de dados”**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2008**

SÉRGIO GUILHERME CABRAL BENTO

**O co-relato Mallarmé / Haroldo de Campos:
O mito moderno em “Um lance de dados”**

**Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título de Mestre
em Literatura e Crítica Literária sob a
orientação do Profa. Dra. Olga de Sá.**

SÃO PAULO

2008

BANCA EXAMINADORA

São Paulo
2008

À Rosa, anti-rosa, não a do poema nem a do *bouquet*: qualisigno do amor.

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo apoio.

À CAPES, pelo financiamento.

Ao programa de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, em especial à professora Olga de Sá, pela valiosa orientação.

Às professoras Leda Tenório da Motta e Viviana Bosi, pelo enriquecimento crítico.

Pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos; pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é a fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza das coisas”.

Roland Barthes

A angústia de Kierkegaard, o “cuidado” de Heidegger, o sentimento do “náufrago”, tanto em Mallarmé como em Karl Jaspers, o Nada de Sartre não são senão sinais de que volta a Filosofia ao medo ancestral ante a vida que é devoração. Trata-se de uma concepção matriarcal do mundo sem Deus.

Oswald de Andrade

Resumo

BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. **O co-relato Mallarmé / Haroldo de Campos**: o mito moderno em “Um lance de dados”. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

Em seu conceito moderno, o mito é um paradigma comportamental, um sistema semiológico de algum referente externo. Baseado nisto, este trabalho sustenta que o poema “Um lance de dados”, de Stéphane Mallarmé, adquire status mítico, quer pelo seu caráter cosmogônico – comumente ignorado pela crítica – quer pela sua inovação formal – fato que o consagrou, e sob cujo prisma é unicamente lembrado. Em virtude disso, sofreu ao longo do século XX um processo de mitificação ao ser promovido à condição de uma das mais importantes fontes de inspiração da poesia recente e contemporânea. Para que tal abordagem fosse possível, buscou-se delimitar o estudo do texto proposto em correlação com sua recriação em língua portuguesa, feita por Haroldo de Campos. Tal diálogo tradução/original não apenas atualiza o mito “Um lance de dados” pelo valor ritualístico que possui o ato de traduzir, mas também permite à análise uma aproximação da contemporaneidade. Como instrumento de exegese, as teorias da Gestalt – princípios de organização da forma; máxima de que o todo não é a mera soma das partes, mas possui uma qualidade diferenciada destas; e o fenômeno da correlação psiconeural na percepção visual humana – asseguraram que a obra fosse considerada em sua totalidade, enquanto entidade visual, verbal e sonora. Deste modo, chegou-se à conclusão que “Um lance de dados” é um relato da (re-) criação do Universo, do ser humano e da Arte não sob a condução de uma força divina, mas gerada pelo pensamento humano, novo fator-chave na sociedade iluminista-burguesa da Modernidade. Está formado o mito moderno.

Palavras-chave: Mito – Stéphane Mallarmé – Haroldo de Campos – Gestalt

Abstract

BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. **The correlation Mallarmé / Haroldo de Campos**: the modern myth in “A throw of the dice”.2008. 120 p. Dissertation (Master’s Degree) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

In its modern concept, the myth is a behavioral paradigm, a symbolical model of an external reference. Based on that, this paper defends that the poem “A throw of the dice”, by Stéphane Mallarmé, acquires such mythical status, either by its cosmogonical nature – which is commonly ignored by the critics -, or by its formalistic innovations – reason why it got so acclaimed. Due to that, it suffered during the XX century a mythification process, in which it was promoted to be elected as one of the inspirational sources of recent and contemporary poetry. So that such approach was possible, the study was delimited to a comparison between the proposed text to its re-creation in Portuguese, done by Haroldo de Campos. This dialogue translation / original not only updates the myth “A throw of the dice” by the ritualistic value the translation process has, but also allows the analysis to get closer to the current times. As an instrument for this exegesis, the Gestalt theories – principles of form organization; concept of “whole”, which is not a mere addition of its parts, but has a unique quality aggregated; and the phenomenon of psiconeural correlation in human visual perception – ensure that the poem will be considered in its totality, as a verbal, visual and sound entity. In short, it has been concluded that the poem “A throw of the dice” is a tale of the (re-) creation of the Universe, the human being and the Art, not under the guidance of a divine power, but generated by the human thinking, key factor in the new illuminist bourgeois society in Modern Age. The modern myth is formed.

Keywords: Myth – Stéphane Mallarmé – Haroldo de Campos – Gestalt

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
2. O MITO MALLARMAICO	17
2.1 A Modernidade	17
2.2 A arte da Modernidade	24
2.3 A Literatura da Modernidade	29
2.4 A Modernidade de Mallarmé	35
3. O MITO HAROLDIANO	53
3.1 Mallarmé e a Modernidade Tardia.....	53
3.2 A teoria da transcrição.....	57
3.3 O “ <i>Un Coup de dés</i> ” transcrito	61
4. O MITO “UM LANCE DE DADOS”	67
4.1 Kant e Husserl.....	67
4.2 A escola de Berlim	69
4.3 Princípios de organização da forma.....	71
4.4 Outros estudos gestálticos	75
4.5 Críticas à Gestalt	77
4.6 A concepção gestáltica da Arte.....	78
4.7 O “Um lance de dados” enquanto estrutura gestáltica	80
4.8 O todo (ou a pré-Gestalt)	83
4.9 Página Um	85
4.10 Página Dois.....	87
4.11 Página Três.....	89
4.12 Página Quatro	93
4.13 Página Cinco	97
4.14 Página Seis.....	99
4.15 Página Sete	101
4.16 Página Oito.....	103
4.17 Página Nove.....	106
4.18 Página Dez	108
4.19 Página Onze	110
4.20 O novo todo (ou a pós-Gestalt)	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS.....	117

1. INTRODUÇÃO

O título deste trabalho desvela sua intenção primeira: conferir ao poema “Um lance de dados” o *status* de mito. A obra-prima de Stéphane Mallarmé, publicada em 1897 e caída no esquecimento no começo do século XX, foi redescoberta a partir da década de 1950, no ápice da corrente estruturalista. Desde então, é adotada como um dos modelos matriciais da produção poética recente e contemporânea, seja pela inédita exploração artística de recursos gráficos e tipográficos, seja pela ambição de renovar os suportes da poesia, aproximando-a das outras artes. No Brasil, o poema foi traduzido por Haroldo de Campos em 1972.

Convém, entretanto, esclarecer o que se pretende com o termo “mito”. Tal conceito sofreu relevante alteração desde a metade do século XIX – época em que o pensamento científico e racional superava a influência místico-religiosa nas Humanidades, consequência das Revoluções Francesa e Industrial e do Iluminismo – e afastou-se da acepção de seu étimo, o grego *mûthos* (fábula, relato, discurso).

Dessa forma, o “mito”, em sua concepção tradicional, é uma narrativa com a função de elucidar a origem ou a razão da existência das coisas, dados esses não disponíveis à percepção humana. Segundo o mitólogo Mircea Eliade (1991, p. 11),

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, **graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais**, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento. [grifos nossos]

É interessante notar que o pesquisador romeno atrela a existência do mito a seres de outra realidade, alheia à humana. De fato, por muitos séculos viveu-se sob forte influência da crença doutrinária. Mais que isso, as ciências naturais, as artes, a política e as universidades eram atreladas a instituições religiosas e à imposição de seus mitos. Eram eles que explicavam a origem de tudo, e o homem, através dos ritos, sentia-se em contato com a fonte criadora de seu mundo.

Porém, a partir do século XIX, como dito, as mudanças sociais e intelectuais por que passou o homem, e que deram início ao período conhecido por Modernidade, desencadearam um processo de derrubada do mito como relato da proveniência de tudo. Os métodos racionalistas e positivistas tomavam a experiência passada como base para o presente: a História tornou-se a única fonte de autoconhecimento da humanidade.

A transposição do mito para a História no papel de “escritura sagrada” acarretou uma orfandade, que simbolicamente Friedrich Nietzsche chamou de “morte de Deus”. Há, ainda, uma paradoxal perda de contato com o passado: diferentemente dos mitos – que são constantemente reavivados pelos ritos –, os fatos históricos não possuem forma de retorno. Para Mircea Eliade (1991, p. 124), esta impossibilidade de re-ligação, apesar de angustiante, impulsiona o homem:

A revolta contra a irreversibilidade do tempo ajuda o homem a “construir a realidade” e, por outro lado, liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar o passado e recriar o seu mundo.

A partir de então, não há mais sentido em ver nos mitos a origem de tudo. Tais narrativas, porém, continuaram a ser amplamente exploradas, seja na Psicologia (Freud, Jung, Lacan), na Antropologia (Lévi-Strauss), nas Artes, enfim, em quase todas as categorias de produção intelectual humana suas presenças permaneceram ativas. Seu papel é que mudou, contudo. Distante da função sagrada, a fábula mítica ganha destaque por espelhar **paradigmas de comportamentos humanos**. Eis o seu conceito moderno.

Dentro deste prisma, convém citar um célebre estudo do mito na Modernidade: Roland Barthes, em sua obra “Mitologias” (1982, p. 136), define-o como uma “mensagem”, ou um sistema semiológico. Para o pensador francês, a existência do fenômeno dá-se pela transposição de um signo (composto por um significante e um significado próprios) à condição de significante mítico. Dessa forma, este signo já completo funciona como recipiente, invólucro de outro significado agregado pela história e pela cultura locais:

No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional [...]: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: **é um sistema semiológico segundo**. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. [grifos originais]

Uma narrativa mítica qualquer, como a fábula de Édipo, é um signo *per se*, com significante (o conto propriamente dito, em sua estrutura) e significado (o enredo de um filho que casa-se com a própria mãe). Tal signo, entretanto, é um mero significante na estrutura do mito, em outra tríade: MITO – SIGNIFICANTE (signo, fábula de Édipo) – SIGNIFICADO (conceito agregado, interpretação psicanalítica do desejo pela mãe). Curiosamente, este significado anexo acaba alienando, deformando o significado primeiro (segundo Barthes, não suprimido, apenas afastado), que permanece parte do significante mítico.

O estudo do mito deve desvelar esse significado submerso, a fim de expor o processo de mitificação sofrido pelo conceito primeiro:

Enfim, se eu for focalizar o significante do mito, enquanto totalidade inextricável de sentido e forma, recebo uma significação ambígua; reajo de acordo com o mecanismo constitutivo do mito, com a sua dinâmica própria, transformo-me no leitor do mito.[*ibid.*, p. 149]

Ora, defende-se que “Um lance de dados” é o mito moderno justamente pelo processo por que passou desde o seu “resgate” pela crítica em meados do século XX: altamente difundido e citado por sua forma (a desconstrução do real em cada uma de suas palavras; a exploração de tipografias distintas; a disposição “flutuante” dos versos na folha, inibindo a formação de estrofes; a função ativa que o branco da página adquire na formação de sentido, em virtude do espaçamento entre sintagmas), tem seu significado quase ignorado, ou dissecado apenas em certas exegeses específicas. Em geral, a essência da obra-prima mallarmaica, suas leituras possíveis, enfim, seu cerne conteudístico é abafado pela imponência de suas ousadias formais.

Está formado o mito: a obra revolucionária, que introduziu o uso estético do espaço da página e aproximou a poesia da arquitetura, da pintura, da música; o “antecessor”, em cuja lista de herdeiros encontram-se ícones modernos, como Apollinaire, Ezra Pound e toda a poesia visual; o “poema hermético”, de um poeta quase inatingível.

Uma pesquisa que considera “Um lance de dados” um mito não pode – em se respeitando a teoria barthesiana – dar ênfase a esses conceitos agregados, mas concentrar-se no **signo primordial**, que serve de significante dentro da estrutura mítica, e cuja “totalidade inextricável de sentido e forma” é a chave para a compreensão de todo o duplo sistema semiológico formado a partir dele. Nesse caso, o poema em sua unidade é o objeto maior desse estudo, e não suas influências e heranças.

Em virtude disso, escolheu-se a Gestalt como teoria principal para a análise. Seu preceito maior (“o todo não é a mera soma das partes, mas uma grandeza independente”) corresponde à necessidade imposta por Barthes no estudo do significante mítico. Essa corrente, também chamada de “Teoria da Forma”, nasce da escola de Berlim – liderada por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka.

No início do século XX, tais pensadores (embriagados pelas teorias kantianas e fenomenológicas) aprofundam os estudos de unidade e partição de Christian von Ehrenfels, filósofo austríaco que uma década antes cunhara o termo “Gestalt”, definição para a qualidade única e diferenciada que o todo de uma estrutura adquire em relação a suas partes. Para tal,

desenvolvera pesquisas com melodias, em que ressaltara a presença de um jogo de relações entre as notas que permite ao ouvido humano identificar determinada canção em qualquer tom, ou seja, mesmo quando todas as notações são alteradas, a **estrutura medular** do “todo” é mantida.

Este conceito parece adequar-se ao objetivo estabelecido na pesquisa em tela. “Um lance de dados” será considerado um “poema gestáltico”, ou seja, suas partes existem em virtude de seu todo, e dessa maneira que serão estudadas. Com isso, vai-se na contramão da mais célebre exegese já feita (e com a qual se dialogará constantemente na análise), por Robert Greer Cohn (1951), crítico literário americano de orientação estruturalista. Em uma obra chamada “*L’Oeuvre de Mallarmé: ‘Un coup de dés’*”, faz um completo estudo de cada palavra do poema, com remissões a poemas anteriores de Mallarmé e investigações etimológicas de todos os termos. É um empreendimento de valor documental notável, recomendado por críticos como Haroldo de Campos, Julia Kristeva e Mário Faustino. Entretanto, o trabalho peca pelo excessivo fragmentarismo, que impede a visão global da obra.

Além de permitir essa integralidade na análise, a teoria da Gestalt colaborará para a compreensão dos caminhos óticos possibilitados pelo poema, dada a flutuação dos termos sem conexão aparente. Através dos princípios de organização da forma – preceitos desenvolvidos pela escola de Berlim que explicam a estruturação da percepção visual humana – pode-se estabelecer relações de coordenação e subordinação imagéticas, sugerindo chaves de entendimento em cada uma das páginas.

Finalmente, outro conceito gestáltico aqui explorado – inclusive no título dessa pesquisa – é o de correlação. São **correlatos** os estímulos perceptivos nas diferentes fases do fenômeno visual: físico, fisiológico e psíquico. Nesse caminho entre a aparição de um objeto frente ao perceptor e a visualização consolidada no cérebro, tais “imagens” co-relacionadas, quase idênticas, são etapas necessárias para o processamento da informação. Descoberta da Escola de Berlim, a teoria da correlação – como se verá – foi abandonada na Psicologia durante décadas, até ser amplamente retomada já ao final do século XX.

Adotou-se aqui este termo para o fenômeno fundamental à divulgação e mitificação de “Um lance de dados”: sua tradução. Verter um texto tão complexo e obscuro é uma operação poética *per se*, sem a qual dificilmente a tese deste trabalho (elevator o poema ao *status* de mito) seria válida. Por causa disso, escolheu-se trabalhar com o poema original, em língua francesa, e seu correlato em língua portuguesa, transposto por Haroldo de Campos.

Com isso, ganha-se outra perspectiva de compreensão da obra, através da riqueza tradutória do poeta brasileiro. Sua “transcrição” (termo que ele usava para designar a transposição criativa do efeito literário e não apenas do sentido literal das palavras) foi marcante para a geração de poetas das décadas de 70 em diante, no Brasil, e seus efeitos podem ser notados pela constante remissão a Mallarmé na poesia visual, na ciberliteratura, na elaboração de livros de artista, entre outros.

Então, entende-se por “co-relato Mallarmé/Haroldo” a relação isomórfica do mito (relato) original, de Mallarmé, e do mito transcriado, de Haroldo de Campos. O primeiro, paradigma essencial da Modernidade européia. O segundo, modelo matricial da poesia recente brasileira. Para a compreensão de tal fenômeno, esta dissertação procurará localizar cada um dos correlatos em sua realidade temporal e espacial, antes da análise. Assim, há três capítulos: a exploração do original, do correlato, e a análise propriamente dita.

A primeira seção, “O mito mallarmaico”, visa a conceituar o termo “Modernidade” (afinal, fala-se aqui do “mito moderno”), bem como procura entender como tal fase histórica afetou a produção artística da época. Será feita uma breve explicitação das conseqüências das Revoluções Francesa e Industrial – consideradas o gatilho das transformações sócio-culturais posteriores. Depois, tenta-se um mapeamento da dita “arte moderna”, cuja fonte está no bojo das revoluções.

Finalmente, o foco irá se fechar na poesia. As duas mais claras influências da poesia de Mallarmé – Poe e Baudelaire – serão exploradas, a fim de que se estabeleça um suposto “fio histórico”, embora virtual e descontínuo, do desenvolvimento da poesia moderna, da qual os três autores citados são expoentes. Depois, há uma rápida perspectiva da obra de Mallarmé (essencial à compreensão de “Um lance de dados”, que é o seu último poema publicado) sob dois pontos de vista diferentes: o da pesquisadora Anna Balakian e o do poeta Mário Faustino.

Já no segundo capítulo, “O mito haroldiano”, faz-se um resumo da influência de “Um lance de dados” nas artes recentes (desde a década de 1950), como em um livro de artista de Marcel Broodthaers, artista plástico belga que recria o poema de Mallarmé em forma de pintura. Também é citado o “*Livre*” – obra planejada, mas não realizada, de Mallarmé (da qual se encontraram apenas manuscritos) –, cuja encadernação seria revolucionária, em fascículos a se ligar e remontar infinitamente. Era o livro que conteria todos os outros livros, sonho de certa forma realizado em iniciativas recentes como o hipertexto. Depois, conceitua-se a “transcrição” e faz-se uma análise da tradução de “Um lance de dados” por Haroldo de Campos (em um trabalho que se enquadra no que o poeta alemão Novalis chamava de

“tradução mítica”, ideal, supra-idiomática, e que justifica o título “o mito haroldiano”: é o re-mito).

No terceiro capítulo (“O mito ‘Um lance de dados’”), então, localiza-se a Teoria da Forma historicamente, e tenta-se sua conceitualização. Depois disso, há a análise do poema sob os preceitos gestálticos em contraposição a duas outras exegeses: a de Robert Greer Cohn, já citada, e a de Julia Kristeva. Por fim, breves considerações finais, em que se ligarão fatos repercutidos nos três capítulos, e se tentará mostrar porque “Um lance de dados” é o mito moderno.

2. O MITO MALLARMAICO

2.1 A Modernidade

Discutir a arte moderna, qualquer que seja a produção, exige o esclarecimento do termo “moderno”, cuja significação extrapola o sentido de “contemporâneo” ou “atual”. Ele carrega uma atitude, uma maneira de (não) ver o mundo que diferencia esta arte daquela feita anteriormente.

Surge então outra questão: anterior a quê? Pode-se falar em um “marco inicial”, um ponto de partida definido? Dificilmente haveria consenso entre os críticos. Não parece haver discordância, entretanto, de que o “moderno” é o resultado de um processo evolutivo por que passou a arte desde o século XVIII, e principalmente durante o século XIX.

Elencar motivos que motivaram tal mudança não é simples. Os pensadores iluministas, as Revoluções Francesa e Industrial, as reviravoltas por que passou a sociedade europeia no período, o desenvolvimento de novas tecnologias, certamente cada um desses eventos contribuiu para a formação do conceito discutido. Mas até que ponto se pode dar relevância ao contexto sócio-histórico de uma arte que rejeita o mundo a que pertence?

As relações entre artistas e sociedade é um tema em aberto. A tradicional visão historicista – de que a obra repercute o contexto em que está inserido seu produtor – duelou, no século XX, com a crítica estruturalista, que tendia a “blindar” o objeto de estudo do universo exterior e priorizar os aspectos técnicos e formais da criação artística.

Para Antônio Cândido (2000, p.21), ignorar algum ângulo é empobrecer a análise:

(...) na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como **alguém** para quem se escreve **algo**), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência. [grifos originais]

O artista e seu público estão, assim, inseridos em um contexto sociológico, que por sua vez é motivado por fatos históricos. A partir disso uma obra é construída, com sua estrutura peculiar que respeita outra linha evolutiva, a da Arte. Todos esses elementos formam uma sinergia com o público, que reage à criação e é influenciado por ela, na bitransitividade aludida por Cândido. Cada parte formadora de tal circuito comunicativo é um fator influenciador e um objeto influenciado, em um círculo que se renova constantemente:

(...) a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em **graus diversos de sublimação**; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e **independe do grau de consciência** que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (ibid., p. 19). [grifos nossos]

Os “diversos graus de sublimação” podem envolver até a quase-inexistência dos fatores sociais na obra, ideal de boa parte dos artistas modernos. Não se pode, entretanto, negar a influência **inerente** do meio no processo criativo, mesmo que a tal nível inconsciente que nem quem faz Arte, tampouco quem a consome, possa perceber.

Isto posto, parece demonstrada a relevância de se considerar o contexto de formação do que se chamou de Modernidade na Europa, ao se estudar a arte moderna. Não que necessariamente uma dependa da outra, ou que tenham se formado de modo concomitante, mas pela existência visível de pontos onde se encontram e se influenciam.

A definição de Modernidade, porém, posta outro desafio: como todo processo, não surge a partir de um evento isolado, mas é o resultado de séculos de fatos sucessivos que geraram mudanças significativas no planeta, simbolizadas pelas Revoluções Francesa e Industrial. Estas, por sua vez, são a nominalização de uma cadeia evolutiva de situações sócio-político-econômico-culturais na França e na Inglaterra, respectivamente. Suas reverberações, porém, mudaram a história do restante da Europa – e, posteriormente, do mundo inteiro – nas quatro esferas citadas, como se verá.

Em nível político, foi a Revolução Francesa que representou o maior avanço do processo formador da Modernidade. O país do rei Luís XVI viu o desespero popular virar perspectiva política após a péssima safra de 1788 e 1789, que gerou intensa crise financeira e aumentou a dívida da aristocracia. Esta, para manter seus privilégios, tinha que sobrecarregar a carga tributária dos camponeses, que passaram a organizar-se. Por isso Eric Hobsbawm (1981, p. 76) escreve que “a guerra e a dívida [...] partiram a espinha da monarquia”. Se os levantes eram questão de tempo, não há dúvidas que foram antecipados pela recessão (“dívida”) e pelo exemplo da Revolução Americana (“guerra”).

Com a posterior queda da Bastilha e a conquista da “Declaração dos direitos do Homem e do Cidadão”, a Monarquia agonizou até 1793, quando o estabelecimento da República Jacobina encerrou de vez o Absolutismo e o Feudalismo na França. Tais fatos, porém, repercutiram universalmente, pois a crença geral na Revolução provocou agitação política em todo o continente. Nenhum país europeu ficou “com suas instituições inteiramente inalteradas pela expansão ou imitação da Revolução Francesa” (ibid., p. 109). Segundo o

historiador, “A França deu o primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo”. A existência de uma lei dos homens em lugar da lei divina absoluta posicionava o ser humano em um contexto social, como se explorará mais adiante.

Na Europa pré-revolução, “o resto do mundo era assunto dos agentes governamentais e dos boatos” (ibid., p.26), ou seja, era intangível e distante ao homem comum, que podia interferir apenas na própria existência. Após os primeiros passos para a democratização, o mundo passa a ser problema de todos, e não mais fica sob o controle dos “escolhidos” por Deus. Foi esse o principal legado (e fardo) da Revolução Francesa.

Já no âmbito econômico, o cenário da Modernidade foi primeiro desenhado na Inglaterra, cujas estruturas governamentais e religiosas permitiam a busca do lucro, além das reservas de minério de ferro e carvão e da abundância de mão-de-obra. Ali se deu a Revolução Industrial, que Hobsbawm chama de “o mais importante acontecimento na história do mundo” (ibid., p. 45). É a decorrência do processo de crescimento auto-sustentável em que a tecnologia equipa a indústria, dando-lhe condições de aumentar a produção e gerar ganhos, que por sua vez financiam mais pesquisas para suprir as novas demandas tecnológicas. O círculo, uma vez fechado, tende apenas a expandir.

O primeiro desses ciclos, o do algodão, foi motivado pelas invenções do tear e da fiadeira; o segundo, de carvão e ferro, foi marcado pelo advento das ferrovias, espécie de símbolo da época. Posteriormente, já ao final do século XIX, as indústrias automotivas e químicas passariam a multiplicar as produções inglesa e européia.

As duas revoluções, assim, mudaram a existência de maneira definitiva. O século XIX foi o de transformações mais radicais na história, ponto de partida para um cenário totalmente renovado no século seguinte. Talvez as mais extremadas repercussões tenham ocorrido na esfera social, consequência dos planos político e econômico. Embora a tecnologia e a ciência tenham tido avanços espetaculares, viu-se o aumento da diferença de renda e a difusão da pobreza nas grandes (e cada vez maiores) cidades. Por isso Hobsbawm (1981, p. 321) chama o período de “era de superlativos”.

São três os pilares da nova sociedade pós-revoluções: a **multidão**, resultado da feroz urbanização provocada pelo êxodo de camponeses; a **democracia**, que fez com que o homem participasse mais ativamente do controle do mundo; e a **rotina**, surgida com a padronização da jornada de trabalho nas indústrias.

Os grandes aglomerados humanos formados nas principais cidades européias, em especial Paris e Londres, foram o efeito mais visível da industrialização. A migração em massa de camponeses provocou um crescimento desordenado e meteórico, expondo os

habitantes a condições precárias. A expectativa de vida nas cidades era duas vezes menor que no campo na primeira metade do século XIX. Os pobres foram relegados à periferia, “jogados em cortiços onde se misturavam o feio e a imundície” (HOBSEBAWM, 1981, p. 223); os avanços tecnológicos e macroeconômicos não refletiam no dia-a-dia da turba trabalhadora, exposta a rotinas desumanas e vivendo em um ambiente nada sadio. “O infanticídio, a prostituição, o suicídio e a demência têm sido relacionados com esse cataclismo econômico e social”. (ibid., p. 225).

Na multidão, o indivíduo perde sua identidade. Vira o que José Ortega y Gasset (1987, p. 12) chamou de “homem massa”, que “carece de um ‘dentro’, de uma identidade própria”. Pertencer a um grupo funciona como uma defesa, e ao mesmo tempo uma fuga de si. Ele “sente-se bem por ser idêntico aos demais” (p. 40).

Esse novo ser, envolto em um meio degradado, exausto em decorrência da ganância dos industriais e agindo mecanicamente de acordo com a massa, nem em tais condições atinge estabilidade. As mudanças de moradia e emprego são comuns: não se sabe onde se estará no dia seguinte: as pessoas ficam à mercê do acaso, inseguras. “Assemelham-se a espectros” (BRESCIANI, 1994, p. 11).

Tamanha falta de controle sobre seu próprio destino, consequência direta da multidão, constitui um paradoxo com outra marca fundamental da nova sociedade: a participação popular nas decisões coletivas.

O processo de democratização foi-se estabelecendo gradualmente após as quedas de quase todos os governantes absolutistas durante o século XIX. Após a Primavera dos Povos, uma quase revolução global em 1848, dois fatores levam ao aumento da participação popular no rumo dos países: o nacionalismo e a consciência de classe. O primeiro surge do engajamento em batalhas contra reis absolutistas, e do acesso maior à informação que o grande desenvolvimento da Imprensa permitia. Entendia-se muito melhor, na segunda metade do século, que a atitude individual ecoa na coletiva, e que se pode interferir nos rumos da nação.

Além disso, a extrema pobreza vista nas grandes cidades era o cenário revoltante ideal para insuflar as pessoas à ação. A compaixão pelos sofridos passa a ser – especialmente em Paris e Londres – uma “obrigação social”. A questão pública era debatida em tabernas, cafés e todos os lugares de agitação cultural. A sensação era de se estar em um “palco onde se encena o espetáculo de uma revolução permanente” (ibid., p. 116).

Foi nos meios industriais, todavia, que se logrou organizar entidades que pudessem de fato conquistar benefícios à massa. A consciência de classe nasceu mais da exaustão diante de

condições absurdas de trabalho que de alguma ideologia. Essas (embora o Socialismo de Marx fosse a base teórica da mentalidade operária, não se pode ignorar a grande influência que tiveram outros pensadores, embora de repercussão mais local, como Saint Simon na França e Robert Owen na Inglaterra) surgiam durante o processo de formação dos sindicatos. A luta popular não era mais contra um governante absoluto, com poderes divinos: era contra a antiga aliada, a burguesia industrial, que durante a Primavera dos Povos viu o seu direito à propriedade ser ameaçado. Após tal risco, os novos donos do poder descobriram que a manutenção da ordem era a mais segura forma de garantir a manutenção de seus lucros, mesmo que para isso tivessem (como fizeram, de fato) de abdicar de pontos do seu programa original. Ironicamente, as idéias revolucionárias burguesas de cinquenta anos antes passam às mãos dos líderes operários: o combatente virara combatido.

O burguês pós-Primavera dos Povos usufruiu de quase 30 anos de explosão econômica com os ciclos do carvão e do ferro. Com isso, afirmou de vez sua condição de classe dominante, e constituiu um universo próprio, base da mentalidade do século seguinte: o burguês moderno perdia seu fervor religioso e consumia muita informação e arte. Na monarquia, o artista era visto como um “ornador”; na sociedade burguesa, ele tomava o lugar de sacerdotes no ideário coletivo e era altamente valorizado.

Este é o “protótipo do homem-massa”, já mencionado, o futuro “bárbaro moderno” do século XX, para Ortega y Gasset (1987, p. 122). Acostumou-se com as facilidades adquiridas pela tecnologia, e deseja cada vez mais; constrói sua existência através do binômio trabalho/ciência, e deixa valores como família e religião em segundo plano. E começa a ver a classe proletária como segregada, diferente, alheia a seu mundo. A própria maneira como a urbanização ocorreu, relegando os mais pobres às periferias, afastados, facilitava o aumento do abismo entre burguesia e trabalhadores.

Era natural, então, que o movimento operário virasse a bandeira pela qual os mais necessitados tentavam diminuir as diferenças de renda. Era uma “organização de autodefesa, de protesto e de revolução”. Mais que isso, virou um “modo de vida” (HOBBSAWM, 1981, p. 235). Seus líderes eram heróis populares e suas conquistas, repercutidas nas ruas. Foi tal organismo que permitiu às pessoas perceberem o seu poder de influência, a sua possibilidade de participação.

Isso se dava em um Estado cada vez mais aparelhado e burocratizado, outra marca da Modernidade. Criavam-se mais leis, estatutos, documentos, requerimentos e formalidades. A monetarização total da economia e o crescimento dos bancos realçavam a importância das

instituições. O “estado-nação” encorpava, enraizava-se e passava a controlar as relações sociais.

Como dito, é esse um dos grandes paradoxos modernos: a mesma sociedade da multidão e da mecanização, que impunha a repetição ininterrupta das mesmas tarefas provocando a anulação da individualidade, era a sociedade da participação coletiva, do sufrágio universal, do acesso à informação, da luta por direitos trabalhistas no movimento operário. Quanto mais se participava dos destinos do todo, menos se tinha controle de sua própria sorte. Seguir leis, tão genéricas e impessoais, provoca a diminuição do “eu”: a Modernidade é o “anti-humanismo” (TOURAINÉ, 2002, p. 38), a “destruição criadora” (ibid., p. 100), o “sentimento angustiante do sem-sentido” (ibid., p. 101).

“Sem-sentido” expressa bem uma parte da atmosfera da época. A sobreposição da crença religiosa pela ciência exata acaba com o finalismo, mais cômodo e reconfortante. O papel social regulador que possuíam as leis divinas migra para apenas um princípio moral: há uma necessidade de confiança mútua nas relações. O trabalhador espera que será pago e o empregador crê que seu subordinado cumprirá suas obrigações. O homem tem que aprender a viver em um meio sem a obrigatoriedade imposta pelo Absoluto. Tem, ao mesmo tempo, uma sensação constante de vazio, e uma gama infinita de possibilidades.

O sociólogo britânico Anthony Giddens (2001) atribui a três fatores o grande ritmo de mudanças sociais nos tempos modernos, que transformaram o conceito de individualidade: **A descontextualização das instituições sociais, a reflexividade institucional e o esvaziamento do tempo e do espaço.**

A primeira diz respeito à questão da burocracia: ao se substituir a visita de um oficial do governo pelo envio de um documento por correio, ou ao se possibilitar assinar um papel que, diz-se, vale o mesmo que quilos de ouro, o Estado de que este homem moderno pensa fazer parte torna-se abstrato. É a vitória do signo sobre o referente, dos valores-padrão, que homogeneízam o indivíduo.

De “reflexividade institucional” Giddens chama outro aspecto impulsionador de transformações em âmbito coletivo: a capacidade dada pelas ciências humanas e naturais para se repensar a própria vida social. O espírito desbravador e criador do moderno alimenta mais estudos e descobertas, que se refletem imediatamente na conduta tomada. São novas teorias socialistas mudando o sindicalismo, novas doutrinas econômicas guiando alterações nas políticas financeiras, máquinas e tecnologias inéditas que obrigam toda a indústria a se renovar: repensam-se todos os sistemas constantemente. É uma sociedade absurdamente mais dinâmica que aquela de cem anos antes.

O sociólogo inglês atribui tal dinamismo ao esvaziamento do tempo e do espaço, o mais fundamental propulsor da revolução social vista no século XIX. As grandezas temporais e espaciais não dependiam mais uma da outra, e nenhuma das duas se valia da Natureza como no passado.

Quanto ao tempo, dois exemplos disso são: a difusão do relógio mecânico, que facilitou acompanhar totalmente as fases do dia, sem a dependência de fatores naturais como a luz do sol; e a institucionalização da jornada de trabalho, depois da qual passaram a existir dois tempos: o do trabalho e o fora dele. Tudo era, a partir daí, arranjado de acordo com as horas úteis. Talvez tenha sido essa a mais impactante mudança da nova era.

Também o espaço passou a ser tomado por signos: aumentou-se muito o conhecimento do globo, e mapas universais eram cada vez mais precisos. As distâncias diminuíram, bem como o intercâmbio de informações, com o desenvolvimento de meios de transporte mais rápidos e eficientes em rotas mais inteligentes, a partir de uma cartografia mais fidedigna.

O domínio sígnico do tempo e do espaço, assim, dinamizou a existência. O longe e o futuro eram mais acessíveis. A quantidade de novas possibilidades abertas com tais adventos é inumerável. Giddens (op. cit., p. 24) afirma que “o esvaziamento do tempo e do espaço iniciou processos que estabeleceram um só mundo onde nenhum existia antes”. Embora isso seja mais claro a partir do século XX, na segunda metade do século anterior as perspectivas do que todo esse movimento poderia gerar eram perturbadoras¹.

Assim, a Modernidade foi marcada pelo paradoxo “eu” x “sociedade”, o que acabou por influenciar diretamente o terceiro pilar citado da nova civilização: a rotina. Esta, por sua vez, encontra-se no meio de outro contraste: se os dias eram todos iguais, com a enfadonha tarefa profissional na linha de produção, o mundo mudava freneticamente: um “turbilhão de permanente desintegração e mudança” (BERMAN, 1996, p. 15).

O que se conclui é que o social vencia a batalha contra o indivíduo. Alain Touraine (2002, p. 221) resume que “o sujeito é fraco, não apenas dominado pelos aparelhos de poder, mas privado de uma grande parte de si mesmo”.

¹ O processo de esvaziamento do tempo e do espaço resultou na globalização, conceito mais difundido a partir da segunda metade do século XX. Em seu estudo citado, Giddens detalha esse processo, e conclui que “a globalização diz respeito à intersecção da presença e da ausência” (p. 19). Por sair do escopo da pesquisa em tela, tal desenvolvimento não foi incluído.

2.2 A arte da Modernidade

Tem-se, portanto, um claro panorama das motivações da Modernidade em diferentes esferas: política, com o processo de democratização desencadeado a partir da Revolução Francesa; econômica, com a auto-sustentação do processo produtivo gerada pela Revolução Industrial; e social, com o surgimento de uma nova mentalidade coletiva de multidão propulsando o esvaziamento do sujeito.

Tudo isso reverbera na quarta esfera que se pretende explorar: a cultural. Com as agitações no campo político, era natural que as produções das ciências humanas fossem mais voltadas à Política e Sociologia. Liberta da religião desde o Renascimento e da aristocracia desde o Iluminismo, a intelectualidade do século XIX abraça o conceito liberal-humanitário de que o homem é responsável pelo seu próprio destino. Teorias socialistas, que fundamentavam a luta operária por melhores condições de trabalho, repercutiam com grande rapidez nas tabernas, na boêmia, espécie de palco onde revolucionários e líderes sindicais discutiam seus próximos passos.

O que seguramente diferencia a Modernidade de outras épocas é tal intercâmbio quase instantâneo: o desenvolvimento da Imprensa e a melhoria das técnicas de reprodução gráfica facilitavam a divulgação de idéias. Formou-se um mercado consumidor de folhetins, em que cultura e arte eram, pela primeira vez, tratados como mercadoria. A influência da tecnologia revolucionou a produção artística, e permitiu que mais pintores, escritores e músicos vivessem exclusivamente de suas criações.

Walter Benjamin (1994), em seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, descreve as conseqüências da formação desse mercado de consumo. Para ele, a reprodução técnica difere da manual – consagrada até então – já que esta, apesar de ser uma falsificação, preserva a autoridade da obra. Aquela, entretanto, desvaloriza o original: ela “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (p. 168). Com isso, perde-se o que o pensador alemão chama de “aura”, que é a “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170). A arte, que entre os homens primitivos era sagrada, secreta e acessível a poucos, emancipa-se, é escancarada ao grande público.

Os adventos da fotografia e de novas técnicas tipográficas² provocaram reações diversas na classe artística: aqueles que cumpriam as exigências dos editores e eram “bem aceitos” pelo público, produzindo de acordo com as “demandas” dos consumidores; e os que reagiam a tudo isso, isolando e protegendo sua arte da banalização³. Isso não significava que deixavam de publicar o que criavam, mas que “blindavam” suas obras do grande público.

Em outro ensaio, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin (1989, p. 140) explica que essa crise percebida pelos artistas gerava nostalgia dos tempos em que se sacralizava a arte, e a maneira que encontraram de resgatar tal espírito era afastar a obra da compreensão da massa leitora, já que “a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto”.

Aflorada essa necessidade, o mistério passa a ser uma constante, ao menos nas produções não voltadas exclusivamente ao mercado do entretenimento. Na primeira metade do século XIX, o artista romântico já se fechara em sua obra, mas não objetivando um afastamento do receptor: ele almejava distanciar-se da realidade. Limitar seu mundo à sua arte era um mecanismo de defesa, de negação ao presente, seja no lirismo dramático de Beethoven, no escapismo frente à tragédia de Francisco Goya ou no saudosismo de Vitor Hugo.

O artista do final do século, entretanto, tem outra motivação. Ele não quer fugir à realidade, mas evitar que sua obra seja desvirtuada. Diminuir a acessibilidade para aumentar seu valor: o **hermetismo** é uma das mais aparentes características das tendências ditas modernas.

Contudo, antes de se listar de modo indiscriminado possíveis atributos de uma “nova arte”, há que se voltar às questões expostas anteriormente: o que é a Arte Moderna? É possível achar pontos de contato nas produções recentes que estabeleçam assim a existência de uma “tendência mundial”? Há um marco inicial?

O contexto histórico exposto aponta o surgimento de um mundo cujas particularidades sócio-político-econômico-culturais justificam seu rótulo de “moderno”. A Modernidade seria então o cenário industrial, urbanizado e interativo estabelecido durante a segunda metade do século XIX, e definitivamente instaurado nos anos posteriores.

² A difusão da propaganda barateou os periódicos, que passavam a contar com outra fonte de renda. Isso popularizou a compra de jornais nas grandes cidades européias.

³ Muitos artistas, hoje consagrados como cânones, publicavam suas obras em jornais sem grande sucesso. Baudelaire, cuja produção será discutida mais adiante, é um exemplo de escritor e ensaísta mal colocado no mercado consumidor da época.

Afirmar que a Arte Moderna é a arte da Modernidade constitui uma simplificação limitante. A mais definitiva certeza sobre a Arte Moderna é de que ela não existe enquanto tendência mundial, parâmetro ou padrão estético. Ela é simplesmente a junção grosseira e didática de inúmeros artistas – reunidos em movimentos ou não – que reverberaram as radicais mudanças por que a Sociedade passou. Absorveram a inteligência crítica iluminista e a sensibilidade romântica, mas ao mesmo tempo as negaram como dogmas.

Logo, não se pretende encontrar regras aplicáveis a todos os artistas do período estudado. Isso seria utópico. O objetivo é apreender o espírito moderno que de certo modo habita a maior parte das criações, e componha não uma linha de conduta, mas um painel⁴ da arte na época.

Em “O nome e a natureza do Modernismo”, Malcolm Bradbury e James McFarlane (1999, p. 18) arriscam uma generalização:

[A arte moderna é] o advento de uma nova era de alta consciência estética e não-figurativismo, em que o artista passa do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica e a forma espacial.

Deixar o “realismo” de lado era não dar à sua obra “função social”: estava estabelecida a “crise entre a arte e a história” (ibid., p. 21). O comprometimento do artista não será sócio-político, mas para com a evolução da própria Arte. É a segunda característica (tendo em vista que o hermetismo foi a primeira) que pode ser observada na arte da Modernidade: o **engajamento artístico**. Jamais houve tantos movimentos, debates, críticas e dissidências como no século XX. Quase todos os artistas foram críticos por excelência – não só de outros trabalhos, mas também de sua criação. As vanguardas talvez sejam o melhor exemplo disso: com seus manifestos, verdadeiros “elementos bélicos” com fórmulas originais de composição: “procuram a radicalização das inovações e a produção de estranhamentos que as isolassem e as protegessem do presente” (MENEZES, 1994, p. 88).

É a busca da originalidade a qualquer preço: para tal, há o desenvolvimento do estilo, citado por Bradbury e McFarlane. Este deve ser pessoal e utopicamente incomparável com qualquer outra tendência: o artista renova a maneira pela qual encara o seu trabalho: inovar é agora mais importante que criar. A Arte Moderna caracteriza-se, assim, pela estética do **choque**.

⁴ As sete características escolhidas são uma generalização sem ambicionar a definir o que é moderno ou não, porém visa a ser uma condensação de tendências. Haverá artistas e movimentos que não se enquadram em uma ou outra, mas como inclinação geral, todas parecem consagradas pela crítica como sendo inerentes à produção de Arte da Modernidade.

Nota-se que o consumidor dessa obra é mais uma vez afastado. Sua natureza hermética e surpreendente, conforme explicitado anteriormente, anula um dos pólos naturais da comunicação, a recepção. Não se compõe mais para o outro.

A pergunta inevitável é: para quem é, então, destinada a criação? Ao próprio artista? Ora, seria difícil conceber isso na era em que o “eu” estava claramente enfraquecido. A quase (ou, em alguns casos, total) inexistência de traços pessoais nas criações faz supor que o outro extremo comunicativo, a emissão, também fora alijado da obra.

O que sobra então? A mensagem, pura e concentrada, acontecendo por si só no ideário moderno. Ela deixa de vincular-se a seu criador ou a seu consumidor: ela torna-se independente, e sua **auto-realização** dá-se em um entre-lugar desses dois estágios. A “procura de uma arte-objeto pura” (BERMAN, 1996, p. 29) constitui uma marca dessa nova maneira de se fazer Arte.

“Arte-objeto”, a arte que não significa, mas é. O significante livre do desgaste do significado, transformado em um “ser”, cuja “ressonância interior”, para Kandinsky (1996, p. 166) – poeta e pintor revolucionário – é a única coisa que resta.

É a “idéia” sendo vencida pela “estrutura”⁵. Na arte pré-moderna, aquela é o ponto de partida para essa. A partir do final do século XIX, entretanto, a significação emana da forma, que lhe é anterior. Isso obriga os artistas a investirem no refinamento de sua **técnica**, outro ponto em comum das obras de arte modernas. A industrialização galopante e a mentalidade cientificista da época, aliadas à profissionalização dos autores, pintores e músicos, estabeleceram o cenário necessário para uma aguda especialização dos envolvidos com o processo artístico. Havia mais discussões, estudos e os já mencionados movimentos de diversas ordens, o que levou a Arte a um período de enriquecimento formal, através de experimentalismos, desenvolvimento de uma crítica mais atuante e o surgimento de novas possibilidades tecnológicas:

A arte moderna deve recriar, para si, as prodigiosas transformações de matéria e energia que a ciência e a tecnologia modernas [...] haviam promovido (BERMAN, 1996, p. 141)

Este constitui mais um dos tantos paradoxos modernos: o artista, com as características já mencionadas, negava o mundo exterior e protegia sua obra dele, tornando-a

⁵ Como dito, as características levantadas da Arte Moderna são genéricas, pela imensa heterogeneidade da época. Pablo Picasso, pintor símbolo da Modernidade, afirmava que a idéia era seu “ponto de partida, e nada mais” (s/d, apud CHIPP, 1996, p. 277). Embora haja clara predileção pela forma, ela ainda é subjugada a uma significação apriorística.

hermética, chocante e independente. Além disso, não se engajava politicamente⁶, mas apenas no âmbito artístico. Entretanto, ao se especializar ao máximo e aprimorar sua técnica, apenas repetiu o que tanto o perturbava na sociedade industrial. Transformou-se em uma variação do especialista fabril, produzindo incessantemente para ganhar seu sustento.

O afastamento do local e do pessoal nas manifestações artísticas gerou uma necessidade de **universalização**, mais uma das qualidades típicas da Modernidade. No texto “Realidade natural e realidade abstrata”, em que lança as bases do movimento neoplástico, o pintor Piet Mondrian (1996) afirma:

Se a realidade for contemplada de um modo preciso e definido, a atenção se dirigirá unicamente para o universal, e, em consequência, o particular, o individual, desaparecerá da arte. (p. 326)

É a tentativa de apreender o instante do fenômeno exterior e captar sua unidade e seu encanto estético antes da “mácula” deixada pela impressão pessoal. Tal necessidade nasce do trabalho com a forma (“modo preciso e definido”), cujo equilíbrio e excelência universalizam o produto artístico. O método de criação passa a ser mais importante que a própria obra.

Para o músico Igor Stravinsky, o papel do artista moderno é respeitar uma sistematização procedimental que organize sua imaginação criativa. “Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre” (1996, p. 63). Cabe ao criador perceber a “necessidade de dogmatizar sob pena de perder o nosso objetivo” (p. 65).

Ele divide o “dogma” em três premissas fundamentais: apenas se atinge a universalidade pelo trabalho de seleção (“busca do Um a partir do Múltiplo” (p. 69)) dos estímulos; o respeito e a submissão a uma ordem (método) estabelecida; e a submissão da liberdade criadora ao objeto da obra.

Não seguir os supracitados preceitos é cair no cosmopolitismo estéril, que leva ao isolamento do artista e não o consagra no Uno artístico, por estar em desacordo com essa ordem vigente.

De tal maneira unidos pela forma e pelos movimentos de que participavam, e beneficiados pela melhoria dos meios de comunicação e de transporte, os artistas – mais uma vez – refletiram uma tendência do mundo que abominavam: a **globalização**, embora ainda fosse limitada política e economicamente, já era sentida na Arte. Técnicas e temas orientais eram incorporados pelos trabalhos ocidentais; peculiaridades de povos indígenas passaram a

⁶ Foram muitos os artistas modernos com envolvimento político, como o futurista Filippo Marinetti, ativo no Partido Fascista Italiano. Suas obras, porém, nascem em resposta a um contexto muito mais artístico que político.

gerar interesse; o inusitado de outras culturas foi mais uma maneira de violar a continuidade e trazer fatos novos às criações.

Hermetismo; engajamento artístico; choque; auto-realização; técnica; universalização e globalização. Tais as sete características mais abrangentes da Arte Moderna. Todas elas transpareceram nas mais diversas formas de criação, já que poetas, músicos e artistas plásticos comunicavam-se em frequência muito maior que antes: em virtude disso, as diferentes modalidades de arte desenvolvem-se em uma linha evolutiva bastante similar.

Na pintura e na escultura, o Simbolismo e o Impressionismo são geralmente associados ao começo do Modernismo, pela quebra da representação pictórica da realidade e pela sublimação de contornos e formas. Movimentos posteriores, como o Neoplasticismo de Mondrian e o Cubismo de Picasso intensificaram a sofisticação no trato do significante, o que obscureceu ainda mais as obras.

Na música, a modernidade refletiu na luta contra a tradição clássica da tonalidade. A busca da atonalidade na obra de Gustav Mahler, no século XIX, é prenúncio de grandes revoluções no século posterior, como o serialismo de Igor Stravinsky e principalmente o Dodecafonismo de Arnold Schönberg, que encerra o conceito de nota tônica e estabelece que cada uma das doze notas musicais que compõe a oitava apareça o mesmo número de vezes em cada composição. O século XX caracterizou-se pelo crescente hermetismo da música dita erudita, cada vez menos acessível às massas.

2.3 A Literatura da Modernidade

Já na Literatura, o Romantismo que dominou todo o começo do século XIX já continha em seus arquétipos traços de Modernidade. Ao viver o conflito eu-mundo, o artista romântico – por um lado, desvinculado dos valores religiosos e aristocráticos de antes, e embriagado pela epistemologia ontológica de Kant e Fichte, que centralizava a razão a partir do Ser; e por outro, mais ativo politicamente, em constante contato com teorias historicistas – inaugura a tendência moderna de fechar-se em sua própria obra. Mas tal processo é uma fuga decorrente de sua inadaptação à euforia vigente frente os avanços conquistados pela Humanidade. Ao não compartilhar integralmente desse sentimento, sente a angústia do isolamento.

O “Eu romântico” é, ainda, voltado à multidão. O sentimento nacionalista presente em tantos autores e sua luta pela integridade da língua pátria expressam um comprometimento que se tornaria raro no moderno.

Podem-se creditar aos românticos, ainda, tímidas inovações na forma literária, que seriam amplamente intensificadas posteriormente. O coloquialismo de Victor Hugo ou a “magia das palavras” de Novalis⁷ antecipam a moderna revolução no modo de fazer literário.

Definir uma data, um acontecimento ou um artista que tenha quebrado os padrões românticos e iniciado a Modernidade na Literatura seria ignorar um processo dinâmico e gradual de concentração na forma e de dissociação do “eu” com o “mundo”. Pode-se falar que ser moderno é também fechar-se na própria obra, mas sem o escapismo romântico de negar o presente. Ao isolar-se na estrutura de sua criação, o artista da Modernidade aspira a fundar um novo ser, a recriar a realidade sem a influência do “eu” ou do “outro”.

Na poesia, são dois os nomes geralmente associados à inauguração dessa tendência: Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos e na Inglaterra; e, quase concomitantemente, Charles Baudelaire, na França. O americano viveu de 1809 a 1849, e exerceu declarada influência no francês (1821 – 1867), que foi seu tradutor e admirador.

Difícilmente pode-se crer que Poe teve tempo de conhecer algo da obra baudelaireana. Sua vida errática e biografia incerta, porém, dificultam o acesso a esse tipo de informação. De qualquer modo, costuma ser considerado o “ponto nodal” (MENEZES, 1994, p. 48) da transição entre o Romantismo e o Modernismo, quando de fato os impulsos intelectuais da obra passam a (querer) controlar os sensoriais. A criação-símbolo de tal conflito é “O corvo” e seu “ensaio explicativo” “Filosofia da Composição”, em que cada passo da produção do poema é detalhado aprioristicamente. O efeito é construído, e não emanado: a forma precede o tema, e deve ser sempre inovadora, encarada como um problema matemático. Ela “passa a ser uma metáfora dos produtos da racionalidade, representação das produções científicas e técnicas dos processos dirigidos pelo intelecto” (ibid., p. 50).

Alguns críticos, porém, não acreditam na aprioridade do ensaio em relação ao poema. O crítico Antonio Brasileiro (2002, p. 39) corrobora com tal linha:

Para nós, contudo, o excelente ficcionista Poe, precursor de Borges, brincava. Seu poema já estava pronto quando decidiu justificá-lo. E não havia por que ser diferente: a mente do grande poeta, no ato da criação, dispensa os lentos instrumentos do raciocínio.

⁷ Por defender que cada palavra é um encantamento, e atribuir ao poeta o papel de mago, Novalis vem sendo considerado um dos mais modernos românticos. Ver FRIEDRICH, 1978, p. 27 – 30.

Não parece ser relevante se de fato o poeta construiu sua obra a partir do efeito desejado, ou se a “Filosofia da Composição” nasceu depois. Mas fica clara a intenção de Poe de apontar a necessidade de se filtrar a inspiração pelo julgamento mental. Tal preocupação reverbera também em seus textos teóricos: a “mente do grande poeta” parecia em luta com seu lado racional.

Com o poder da razão, Poe acreditava ser possível dominar o acaso na obra de arte. A saída era o trabalho sobre a linguagem. Em uma de suas “Notas Marginais”, intitulada “Entre a vigília e o sono”, diferencia os conceitos de “pensamento” e “fantasia”. Estas são atemporais e acontecem apenas à beira do sono. Já aqueles demandam a cognição através do tempo. Sobre a expressão das duas distintas imagens, afirma (1989, p. 57):

Não creio que qualquer pensamento, propriamente assim chamado, esteja fora do alcance da linguagem. [...] Há, no entanto, uma espécie de fantasias, de refinada sutileza, que **não** são pensamentos, e às quais, **até aqui**, tenho considerado absolutamente impossível aplicar a linguagem. [grifos originais]

Nota-se que Poe reconhece uma limitação da linguagem (tema que retornará de forma mais relevante em Mallarmé) em expressar suas fantasias, racionalizar suas experiências sensoriais. Buscar isto é papel do poeta (ibid., p. 58):

Tão completa é a minha fé no **poder das palavras** que [...] não perco de todo a esperança de corporificar em palavras pelo menos o suficiente das fantasias em questão para transmitir [...] uma vaga concepção do seu caráter. [grifo original]

Como já citado, os românticos já ensaiavam uma valorização lexical, especialmente Novalis. Mas apenas com Poe o ritmo, os fonemas, os efeitos sonoros passam a valer mais que o significado. Poesia, para ele, era a junção da Idéia com a Música. Depois desse marco, o poema moderno passou a descolar cada vez mais as palavras de seus referentes.

Ressaltar a influência de Poe em Baudelaire não significa diminuir o francês: primeiramente, graças a ele o americano teve grande repercussão na França antes mesmo que sua obra fosse difundida em seu próprio país; além disso, Baudelaire soube amplificar os conceitos absorvidos e compreender o espírito moderno como ninguém havia antes dele.

Em estudo sobre Poe, Paul Valery (1989, p. 138) ressalta que “sua concepção [de poesia], por ele exposta em diversos artigos, foi o principal agente de modificação nas idéias e na arte de Baudelaire”. Para o poeta e crítico francês, são três os legados que Baudelaire apreende do autor de “O Corvo”: A filosofia da composição, a compreensão do moderno e o gosto pela elegância e precisão.

“*Les Fleurs du mal*” é um árduo exercício de racionalização poemática. Embora não haja grandes inovações formais na versificação, a maneira como os poemas são divididos – subordinados a uma disposição medular –, seu grau de remissibilidade interna e o obscurantismo intimidador ao leitor fazem desta a primeira obra “cosmológica” da Literatura, já que ela pretende existir por si só, dentro de sua estrutura, deixando de fora o “eu” e o “outro”. A evaporação do emissor e do receptor, marca da arte moderna conforme visto, dá tal estado ontológico à criação. É esse um importante legado baudelairiano.

O maior deles, porém, é claramente a compreensão do espírito moderno. Mais que um grande autor, Baudelaire foi um observador de sua época. Como um herói, mistura-se à massa, e dela apreende elementos para sua crítica e arte. A Modernidade ao mesmo tempo o encanta e o desaponta. Como forma de fuga a tal sentimento duplo, isola-se, e usa o incógnito para analisar as figuras típicas da sociedade parisiense.

Com os contos policiais de Poe, Baudelaire percebe que o “Belo” não estava apenas no “Bem”. Em sua atividade noturna de boemia, capta o “infernai”, as cenas urbanas chocantes do mundo pós-industrial: prostitutas (tipo freqüente em seus poemas), ladrões, miseráveis e todos os renegados pelo progresso.

Sua poesia brota do sentimento de revolta advindo daquele cenário que o cerca. Walter Benjamin (1989, p. 21) não considera o satanismo manifestação de crença relevante, ou ainda de adoração, mas uma saída para expressar seu inconformismo: “[...] quase sempre a confissão religiosa brota de Baudelaire como um grito de guerra. Não quer que lhe tirem o seu Satã”⁸.

O Satã de Baudelaire foi a percepção dos paradoxos modernos. As restrições temporais, a automatização humana nas fábricas e em meio à multidão, a proliferação da miséria: tudo isso gerou nele uma sensação que ficaria por toda a Modernidade, a idéia da “morte de Deus”. Sem um ente superior, não há mais uma salvação extraterrena. Perde-se assim uma explicação da vida, desobriga-se a humanidade de seguir preceitos morais: o vazio da descrença fez com que o “não-Deus” fosse – até ingenuamente – transformado em “Satã”.

Por conseguinte, a morte é, em Baudelaire, desmistificada, pois deixa de ser possibilidade de expiação, ou ainda justificativa para suportar uma vida degradante. O pós-morte passa a ser o Nada, e tal perspectiva gera uma insegurança ontológica que repercutirá em todo o conceito de “Ser”. De uma forma evidentemente rudimentar, ele antecipa conceitos

⁸ Mais uma vez nota-se a inerência das influências do meio sobre a obra de arte. O artista, ao usar sua criação para fugir do mundo, acaba inserindo nela dados externos, ainda que inconscientemente.

existencialistas que apareceriam no século XX em toda a Europa: “esta experiência da ‘morte de Deus’ é acompanhada em toda a Modernidade pela sensação de asfixia e angústia” (LIMA, 1980, p. 126).

É esse o “arquétipo do decadente”⁹, a expressão mais fidedigna do homem da Modernidade, que Baudelaire construiu a partir de *insights* seminais de Poe. O americano, porém, não teve a clareza do espírito moderno tal qual seu tradutor francês.

Ainda para Paul Valéry, o terceiro dos conceitos de Poe que Baudelaire amplifica é o gosto pela elegância e precisão. Poeta-arquiteto, combina a mística da música com elementos psíquicos de maneira consciente, através de um método. Apenas assim conseguiria ser esteticamente moderno.

Com essa sistemática, cabia ao artista ser capaz de “tirar de moda o que pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno no transitório”. Baudelaire afirma isso em um ensaio sobre o artista plástico Constantine Guys, chamado “Sobre a modernidade” (2004, p. 25). A obra de arte deve conter, para ele, essa marca de seu tempo, a “beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” (p. 26). É a condição para que o moderno de hoje se torne antigo futuramente.

As figuras típicas da sociedade parisiense de seu tempo estão de fato presentes em sua obra. Suas imagens, entretanto, não são meramente ilustrativas, mas emanam da força de suas palavras. O arquétipo de poeta que o romântico consagrou – como um bardo transmissor de mensagens líricas – transforma-se, em Baudelaire, no equivalente a um sábio, decifrador do mundo, com a função sagrada de encontrar a eternidade no instante.

A riqueza simbólica da cadeia de imagens usada torna o poema um enigma, como se o poeta se recusasse a dar ao leitor a vitória da compreensão. Pelo contrário, o objetivo é chocá-lo.

O soneto “O inimigo” (“*L’ennemi*”), o décimo de “Flores do Mal” (1964, p. 102), retrata algumas características baudelairianas citadas¹⁰:

⁹ Embora Paul Verlaine e outros integrantes do Decadentismo tenham tido influência direta de Baudelaire, o termo “decadente” é usado, aqui, em sentido muito mais amplo, como uma postura existencial diante do fracasso do progresso.

¹⁰ Tradução de Jamil Haddad. No original: “*Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,/Traversé çà et là par de brillants soleils;/Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,/Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils./Voilà que j'ai touché l'automne des idées,/Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux/Pour rassembler à neuf les terres inondées,/Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux./Et qui sait si les fleurs nouvelles que je revê/Trouveront dans ce sol lavé comme une greve/Le mystique aliment ...*”

Foi minha juventude um vendaval aziago
 Em que raro brilharam os sóis como espelhos:
 Nele a chuva e o trovão fizeram tal estrago
 Que sobram no jardim poucos frutos vermelhos.

Eis que chego à estação das idéias fanadas
 E usarei pá e ancinho por manhãs obscuras
 Para juntar de novo as terras inundadas
 Com crateras enormes como sepulturas.

Quem sabe se a flor nova e que o meu ser anseia
 Achará neste chão lavado como a areia
 O místico alimento que lhe dá vigor?

Devora o tempo a Vida, ó suprema agonia!
 Se rói o coração o inimigo traidor,
 Cresce por se nutrir desta nossa anemia!

No primeiro quarteto, o eu - lírico usa intensos fenômenos da natureza para simbolizar emoções fortes, claramente negativas. A partir delas, quase nada (“poucos frutos vermelhos”) é produzido. Há aqui ironia aos românticos e sua produção poética baseada na inspiração subjetiva, no “gênio”. A associação de tal postura com a fase da juventude conota uma ingenuidade artística de quem cria dessa maneira.

Já no segundo quarteto há a evolução, a chegada à “estação das idéias fanadas”, à fase em que consegue pensar mais objetivamente. O caminho para a racionalização é o trabalho, o esforço e a busca da melhoria de seu poema. As ferramentas são metáforas desse labor, que deve operar não apenas no texto, mas na própria mente do poeta: há que se evitar que “as terras inundadas”, que as reminiscências da emotividade vinda das experiências pessoais interfiram na feitura do novo. O nascer poético deve fazer-se de um chão “lavado como a areia”, seco, racional, e não mais da comoção.

Para que o poema, a “flor nova”, surja, o “inimigo traidor”, que é a emotividade, deve ser contido. Para tal, cabe ao poeta armar-se para evitar que suas experiências pessoais “alimentem” esse lirismo frágil, tal qual dos românticos.

Na escolha lexical, percebe-se outra tendência moderna: a busca do choque, através do uso de palavras não-poéticas como “sepulturas” (“*tombeaux*”) e “rói” (“*ronge*”). Além disso, imagens altamente metafóricas, como “crateras enormes como sepulturas”, que evidenciam um símbolo de dor psíquica, e não uma grandeza espacial. Os versos baudelairianos buscavam obscurecer suas alegorias, como que as protegendo da compreensão do leitor.

qui ferait leur vigueur?– O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,/Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur/Du sang que nous perdons croît et se fortifie!”

A preocupação com o efeito da obra no seu receptor também marca a modernidade do soneto: o uso de pontos de exclamação, o tom exageradamente grandioso com que se fala do sofrimento e o vocativo que abre o último soneto (“*O douleur! ô douleur!*”¹¹) são recursos de ironia para com o Romantismo.

Depois de Baudelaire, a arte jamais foi a mesma. Através de seu pensamento, entendeu-se mais da sociedade e da vida modernas. Mais que isso, entendeu-se que a literatura tenderia a se afastar cada vez mais da cognoscibilidade do leitor. Nos movimentos europeus do fim do século XIX e nas vanguardas do século XX, a repercussão dessa idéia atingiria o seu limite: o quase-rompimento com o real.

2.4 A Modernidade de Mallarmé

Na França da segunda metade do século XIX, as idéias de Baudelaire seriam continuadas das mais diferentes maneiras. Anna Balakian (1985, p. 37) ressaltava algumas das heranças deixadas pelo autor de “Flores do Mal”:

Baudelaire resume o processo poético do seguinte modo: o estímulo afeta os sentidos, os sentidos afetam a mente; o resultado é a linguagem, produzida por uma vigilância super-racional da mente. O poema emerge como um todo sem que o poeta o tenha conscientemente formado. Neste caso, a estética de Baudelaire é dubiamente arrumada: a descrição do ato poético o torna um precursor dos surrealistas; **enquanto as visões poéticas, resultantes da organização e da estilização pelo poeta do caos da realidade, funcionarão como um trampolim para as imagens simbolistas** [grifos nossos]

O fato de a teórica usar o termo “imagens simbolistas”, e não “Simbolismo” enquanto um movimento literário, é relevante, já que esta “escola” resumia-se a um grupo de poetas parisienses, liderados por Verlaine, cuja atuação deu-se entre 1885 e 1895.

A denominação simbolismo enquanto recurso literário, entretanto, é bem mais ampla. Encarna uma revolta contra o modo romântico de poetar, e o uso de imagens que transmitem o “arquétipo decadente” típico da época. Ser simbolista (com letra minúscula) é expressar preocupações metafísicas, refletir sobre o papel do artista, da arte e do ser humano em si. Para Anna Balakian (ibid., p. 88), é, ainda, “transcender o significado direto do poema [...] para

¹¹ “Ó dor, ó dor”. Perdido na tradução de Jamil Haddad, que preferiu “Ó suprema agonia”, atingindo o efeito da hiperbolização da idéia de sofrimento com o adjetivo “suprema” em vez da repetição, como no original.

e elevar a experiência limitada do homem-poeta e do homem-leitor a um nível de múltiplas possibilidades”.

Tal elevação ocorre pelo **símbolo**. Diferente da metáfora, que tem presença apenas local dentro do poema, ele tem valor independente da obra. É um esforço de linguagem, ou uma insurreição contra ela: tentativa de apreensão da imagem imediatamente anterior à nominalização de um objeto. Não tem, assim, a ingênua espontaneidade dos Simbolistas de Verlaine, mas é fruto de uma reflexão desconstrutora da pretensa realidade imposta pela língua.

Se essas imagens simbolistas nascem em Baudelaire e são presentes em Rimbaud, atingem seu grau máximo de maturação em Stéphane Mallarmé. Poeta muito grandioso e peculiar para ser enquadrado em um determinado movimento, deixou um legado de inovação nos níveis conteudísticos, formais e teóricos da poesia, o que ditou algumas das diretrizes da Literatura do século XX.

A produção de Mallarmé, entretanto, não foi extensa. Escreveu poucos poemas, sobre os quais trabalhou intensamente. Herdou o labor e o refinamento estilístico de Poe e Baudelaire, mas não a preocupação declarada com a Modernidade: as imagens do cotidiano urbano, tão comuns em seus antecessores, não aparecem na obra mallarmaica. Sua quase exclusiva inquietação é o seu próprio processo de criação poética.

Devido a esse fechamento na própria obra, José Merquior (1972, p. 22) chama a produção de Mallarmé de “poesia da poesia”, que é a “encarnação de uma teoria do ser em geral”, ou uma “fenomenologia do processo poético”. Seu poema visa a **ser** enquanto estrutura. Longe do entusiasmo ou do delírio romântico, ele é criado artificialmente, como um esforço de raciocínio. E, diferentemente do egocentrismo de Baudelaire – que, como visto, elevava a sua função de poeta à de “sábio decifrador” –, Mallarmé busca uma independência de espírito, como se sua força criadora não dependesse de suas impressões ou emoções. Está aniquilado o poeta, e com isso, o risco da mácula do sentimentalismo ser expresso na obra.

Restava o leitor: sua fruição e compreensão do poema era outro risco de limitação da ontologia literária. Mallarmé, então, nega-lhe a compreensibilidade, e radicaliza o obscurantismo baudelaireano. Se este temia a mercantilização vulgarizadora, aquele pressentia a morte da poesia¹². Roland Barthes (1971, p. 90-91), em luminosa analogia, explica:

¹² Convém lembrar que Mallarmé, por ter vivido praticamente toda a segunda metade do século XIX, viu um cenário editorial muito mais complexo que Baudelaire, e, conseqüentemente, ainda mais banalizado.

Mallarmé, espécie de Hamlet da escritura, exprime bem esse momento frágil da História, em que a linguagem literária só se mantém para melhor cantar sua necessidade de morrer. A agraphia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona de vácuo na qual a fala, liberta das harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoa mais. O vocábulo, dissociado da ganga dos chavões habituais, dos reflexos técnicos do escritor, é então plenamente irresponsável por todos os contextos possíveis; ele se aproxima de um ato breve, singular, cuja matidez afirma uma solidão, portanto uma inocência. Essa arte tem a estrutura mesma do suicídio: nela, o silêncio é um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade.

Cabe à literatura seguir sendo? É esse o questionamento máximo que se desprende da obra mallarmaica. O suicídio a que Barthes se refere é a total descontextualização que sofre o léxico na obra de Mallarmé: mais que uma leitura no eixo paradigmático da linguagem, seus poemas exigem uma abstração anterior à referencialização vocabular. Essa idéia é claramente utópica, pela carga emotiva inerente que cada palavra suscita em determinada pessoa. O poeta comparava tal processo com o desgaste que sofrem as cédulas de papel após o repetido uso.

Por visar transcender a funcionalidade da língua, Mallarmé aproxima-se da tentativa de Poe de expressar, via linguagem, suas fantasias. O francês, entretanto, pretende atingir o Absoluto: a “zona de vácuo” que cita Barthes, e não uma visão pessoal, como Poe.

Ideal; Absoluto; Nada. Três palavras sem cuja compreensão não se penetra no universo mallarmaico. Ao tentar, como se expôs, afastar sua poesia do real, do mundano, do empírico, Mallarmé busca o **Ideal**, que não tem nenhuma conotação metafísica, nem tampouco um desejo implícito de escapismo. Sua Idealidade ocorre no nível da linguagem, e é o desejo de supressão total das marcas do mundo extramental.

O processo para se chegar a tal resultado é a desconstrução do objeto pela fantasia, e o registro das impressões causadas pela sua essência. O objetivo é captar a “zona de vácuo” em torno da palavra, ou a carga semântica que o desgaste funcional do uso cotidiano impediu que ela trouxesse. Ou seja, visa-se apreender o **Absoluto**, a idealidade sem conteúdos empíricos.

Extinguir a concretude das coisas e buscar a abstração conceitual leva Mallarmé a acreditar que apenas a palavra poética, a “poesia pura”, pode ser um canal de contato com o Absoluto. A evolução de sua obra, porém, sugere que ele tenha atingido um impasse: a linguagem é incapaz de expressar fielmente esse Absoluto buscado, pois ao ser descontextualizada de forma tão radical, deixa de ser comunicação.

O outro aspecto que inviabiliza uma solução é a ininteligibilidade do Absoluto, que permanece inalcançável, além das possibilidades cognitivas humanas.

Essa é a dissonância que conduz Mallarmé ao **Nada**, à indeterminação total, ao ponto em que não há significação. É onde, invariavelmente, a busca do Absoluto leva, já que o “Ser puro” que se visa atingir é o “Nada puro”¹³.

Frente a tudo isso, resta o questionamento a que Barthes se refere: convém à Literatura existir? Como fazer poesia, sabendo-se a priori de seu fracasso? Sua talvez única saída é o suicídio, o silêncio, a confissão de sua incapacidade. Ao dilema mallarmaico, o crítico Hugo Friedrich (1978, p. 125) deu o nome de “niilismo idealista”, que

Nasce de uma deliberação quase sobre-humana da abstração, de pensar no absoluto como a essência pura (livre de todo conteúdo) do Ser e de aproximar-se, experimentalmente, de uma poesia em que a própria linguagem torne presente o Nada, na medida em que este pode realizar-se mediante o aniquilamento do real.

Mallarmé, então, fecha-se na estrutura, no pensar poético, nas inovações formais, como tábua de salvação frente à irrealidade do conteúdo, para talvez reelaborar a linguagem com o ideal utópico de que, recriada, ela possa finalmente atingir o Absoluto.

Cada um de seus poemas é uma entidade ontológica independente, tão complexa que dificulta uma generalização de características formais de sua obra; por outro lado, trazem traços similares uns com os outros, alusões e repetição de símbolos. Além disso, tratam praticamente da mesma temática: o processo de criação poética.

Nota-se, em grande parte dos escritos de Mallarmé, a concisão como forma de fragmentar a idéia e atomizar a frase, cuja condensação ajuda a obscurecer o sentido e gerar mais multiplicidade interpretativa.

Outra propriedade comum em seus poemas é a atemporalidade dos verbos, geralmente usados no infinitivo, como que para manter um distanciamento do agora, e inserir a idéia no infinito. Além disso, a ordem das palavras não segue a sintaxe natural, visando o choque e a perturbação da ordem instaurada pelo uso corrente da língua.

O uso de expressões adverbiais sem função sintática definida, mas como recurso de realce a determinado símbolo, também pode ser encontrado amiúde. Outras rupturas, como a supressão das dicotomias feminino/masculino e singular/plural; a preferência por participios verbais com função adjetivadora – por conterem em si a energia seminal da ação expressa pelo verbo; e a adição ideogramática de imagens de diferentes substantivos, são peculiaridades passíveis de serem listadas na busca da compreensão da sintaxe mallarmaica.

¹³ O conceito que liga a pureza ontológica ao Nada fez com que diversos trabalhos ligassem a obra de Mallarmé a Hegel. Ver CAMPION, 1994.

Ao aproximar-se da geração mental da linguagem em estado anterior à nominalização do objeto, Mallarmé percebe que, antes de um conjunto de palavras, a linguagem pressupõe um ritmo. Assim, em seu texto teórico “O livro, instrumento espiritual” (1991, p. 127), afirma que “a Poesia, próxima à Idéia, é Música, por excelência – não admite qualquer inferioridade”. É essa uma das mais marcantes características em seus poemas: o uso da musicalidade, a tentativa de capturar a forma da Música e transportá-la à Poesia.

Não se pode dizer que a obra de Mallarmé seja homogênea. De fato, há poemas tão diferentes entre si que se poderia pensar na existência de distintas forças criadoras em sua produção poética. Duas generalizações feitas por críticos (Anna Balakian e Mário Faustino), baseadas em critérios opostos, são relevantes para a pesquisa em tela, e serão analisadas. Cabe ainda ressaltar que nenhuma das duas leva em conta o fator cronológico: os “vários Mallarmés” atuam como que simultaneamente, o que inviabiliza que se considerem suas fases como um processo evolutivo, mas a pluralidade artística de um poeta que extrapolou padrões e tendências estéticas.

Anna Balakian apóia-se no nível temático para considerar três divisões em sua obra: para ela, há o Mallarmé “clássico”, o “sonhador” e o “hermético”.

O primeiro, mais próximo aos Simbolistas, tem como principal preocupação o *ennui*, o tédio humano. Em “Brisa Marinha” (“*Brise marine*”) ¹⁴, a última estrofe retrata sua luta contra tal sentimento, e aponta símbolos que permearão toda a sua obra:

Um Tédio, desolado por cruéis silêncios,
Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços!
E é possível que os mastros, entre as ondas más,
Rompam-se ao vento sobre os naufragos, sem mas-
Tros, nem ilhas férteis, a vogar...
Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do mar!

O tédio é associado à não-produção poética, o silêncio, e o poeta (“náufrago”), em busca do fenômeno (“mastros”, “ilha fértil”) sobre o qual escreverá, flutua, como se o tempo fora congelado (“a vogar”). A “canção que vem do mar” não é uma inspiração sobrenatural, mas a Música natural, o ritmo inerente à natureza, de onde surge a poesia pura buscada por Mallarmé.

¹⁴ Tradução de Augusto de Campos (In CAMPOS; CAMPOS e PIGNATARI, 1974, p. 44-45). Estrofe original: “*Un Ennui, desole par les cruels espoirs,/Crois encore à l’adieu suprême des mouchoirs!/ Et, peut-être, lês mâts, invitant lês orages/ Sont-ils de ceux qu’un vent penche sur lês naufrages/ Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots.../Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!*”.

Todas essas analogias aparecerão em outros poemas mallarmaicos, e terão seu grau máximo de tensão exposto (e talvez resolvido) em “Um lance de dados”.

Outros dois poemas são mencionados por Anna Balakian como pertencendo à veia “clássica” de Mallarmé: os longos e complexos “Herodias”¹⁵ (“*Hérodiade*”) e “A sesta de um fauno”¹⁶ (“*L’après-midi d’un faune*”). Tendo sido criados quase concomitantemente, dialogam sobre a possibilidade de renúncia ao contato sensual exterior. “A sesta de um fauno” eternizou-se por ser o poema que inspirou o compositor Claude Debussy a criar sua mais famosa peça, “Prelúdio à tarde de um fauno”, obra revolucionária impressionista. Mallarmé usa a figura mítica de Pã para sugerir uma idéia que virou lugar-comum no Simbolismo: a de que a sensibilidade interior, intelectualizada e ilimitada, não só amplifica o prazer corpóreo, físico, como o supera. Tal reflexão transportada à criação poética denota a intenção de anular a presença do fenômeno extramental na poesia: o poema deve bastar-se na lucidez de sua estrutura, na pureza de seu canto.

Já “Herodias” representa a constatação do fracasso de Pã, ou a saturação da interioridade, representada pela protagonista-título, virgem que é a própria musa da poesia que evoca. Em diálogo com sua ama – figura incitadora que tenta oferecer-lhe experiências de contato corpóreo – ela renuncia ao prazer externo, mas ao mesmo tempo mostra-se incapaz de, como Pã, satisfazer-se com as imagens projetadas pela fantasia. É a vitória do *ennui*, o tédio que marca o medo de ser. Em analogia com a criação poética, este poema representa a insuficiência da estrutura formal enquanto objeto poético.

Está delineado um dos dilemas mallarmaicos: a poesia que quer blindar-se do mundo exterior, mas que segue buscando a experiência de fato, e nela recorrendo, quando a obra encontra o fruidor. A incapacidade de uma solução, seja em nível intelectual, seja sensório, faz com que a imagem do *ennui* evolua para o *gouffre*, o abismo:

A ambivalência de Mallarmé permanece em seu confronto tanto com o *gouffre*, quanto com o *ennui*. Sem dúvida, a princípio se obsedou com o caráter equívoco do abismo, como um fosso e como uma entrada para imaginação do homem (...). Neste caso, a imagem tem duas facetas indicadoras do negro caos do nada e da totalidade azul do além dos limites visíveis da terra. (BALAKIAN, 1985, p. 65)

¹⁵ Usou-se a edição bilíngüe que contém a transcrição de Augusto de Campos (1987).

¹⁶ Tal é a complexidade formal do poema que Décio Pignatari, ao transcriá-lo em seu trabalho “Tridução” (CAMPOS, CAMPOS e PIGNATARI, 1974), traduz cada verso original em três diferentes versões na língua portuguesa, a fim de que não se perca nenhuma nuance musical ou semântica. Este trabalho será brevemente discutido no terceiro capítulo.

Tal ampliação do conceito baudelairiano de *gouffre* marca a fase de “sonhador” de Stéphane Mallarmé, a mais abrangente e longa de sua produção. É o abismo existencial surgido com a dúvida do poetar ou não poetar; o paradoxo do fracasso da poesia como resposta às incertezas metafísicas do homem, mas ao mesmo tempo sua elevação como atividade humana que mais se aproxima do desconhecido: fracasso e quase-sucesso. Por isso que continua sua criação¹⁷.

O poema “O Azul” (*L’Azur*)¹⁸ expressa tal contradição. Nas duas primeiras estrofes, o dilema é apresentado¹⁹:

De um infinito azul a serena ironia
Bela indolentemente abala como as flores
O poeta incapaz que maldiz a poesia
No estéril areal de um deserto de Dores.

Em fuga, olhos fechados, sinto-o que espreita,
Com toda a intensidade de um remorso aceso,
A minha alma vazia. Onde fugir? Que estreita
Noite, andrajos, opor a seu feroz desprezo?

O poeta é, assim, vítima da “serena ironia” da dúvida: o “infinito azul” do horizonte, símbolo do intangível, inalcançável, da incerteza ontológica, o “abala”, e torna-se objeto do seu poetar, como fenômenos tradicionalmente poéticos como “flores” ou as “Dores” de suas experiências. É inevitável remeter tal passagem ao soneto de Baudelaire analisado anteriormente: como seu compatriota, Mallarmé também ironiza a ingenuidade romântica de ater-se ao “deserto” estéril das frustrações pessoais.

Na segunda estrofe, em um momento hamletiano, há o ápice da agonia: o Azul, a dúvida de ordem metafísica, a Questão Fundamental, faz nascer um poema, um “remorso aceso”, átomo cognitivo que aponta para a resposta, mas não a determina. A “estreita noite”, símbolo da criação poética em oposição ao azul do horizonte – analogia à indefinição –, são andrajos, retalhos, peças soltas de um enigma sem fim.

¹⁷ É essa proximidade da solução da dúvida ontológica que mantém Mallarmé fascinado pela poesia e o diferencia de Rimbaud, que – frustrado por saber que jamais atingiria a resposta – decide deixar de escrever.

¹⁸ Tradução de Augusto de Campos (In: CAMPOS, CAMPOS e PIGNATARI, 1974, p. 40-43)

¹⁹ Versão original: “*De l’éternel azur la sereine ironie/Accable, belle indolemment comme les fleurs,/Le poète impuissant qui maudit son génie/A travers um désert stérile de Douleurs./Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde/Avec l’intensité d’un remords atterrant./Mom ame vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde/Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?*”.

Como se explorará em “Um lance de dados”, a agonia mallarmaica não é fatalista nem apresenta solução definitiva: ela fica suspensa em uma possibilidade não-terminante de fim. A poesia – mais que a Ciência ou a Filosofia –, ao quase responder a Dúvida, a ilumina. Esta, então, alimenta o pulsar poético, o que faz nascer um ciclo eterno de busca.

As duas últimas estrofes do poema, apesar de soarem pessimistas, demonstram a continuidade desse jogo²⁰:

Em vão. O Azul triunfa e canta em glória
Dentro dos sinos. Sim, faz-se voz para sus-
Pender-nos no terror de sua vil vitória,
Rompendo o metal vivo em ângelus de luz!

Ele rola na bruma, antigo, lentamente
Galga tua agonia e como um gládio a sul-
Ca. Onde fugir? Revolta pérfida e impotente.
O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul!

A “vitória” do Azul é lograr ferir o poeta, na forma de um “gládio”, um objeto cortante que ara a terra, desvela a agonia do poeta e de lá faz brotar um poema (como a flor do soneto “O inimigo”, de Baudelaire). A pergunta aparentemente sem resposta, “Onde fugir?”, tem uma solução sugerida: a revolta gerada, o poema, embora impotente, pode pelo canto aproximar-se do Desconhecido: a repetição de “O Azul”, altamente musical, denota a fuga pela poesia, a escolha da estrutura como refúgio ao temor da dúvida existencial; sabidamente insuficiente, mas ainda sendo a melhor forma de aproximação, a poesia não é descartada por Mallarmé.

Com a cristalização de tais conceitos em sua obra, o poeta francês investiu cada vez mais na elaboração formal da poesia como escape, até chegar ao terceiro ciclo de sua obra, na divisão de Anna Balakian: o “hermético”, o autor inatingível, incompreensível, justamente a fatia da obra mallarmaica que mais reverberou no século XX. A acadêmica aponta os poemas “Igitur” e “Um lance de dados” como os produtos de tal fase.

Antes que eles sejam explorados, porém, convém analisar outra divisão feita da produção de Mallarmé. O poeta e crítico brasileiro Mário Faustino demarca quatro repartições, baseado na forma dos poemas, e não em seu tema, como Anna Balakian. É

²⁰ Versão original: “*En vain! l’Azur triomphe, et je l’entends qui chante/Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus/Nous faire peur avec sa victoire méchante/Et du métal vivant sort en bleus angelus!/Il roule par la brume, ancien et traverse/Ta native agonie ainsi qu’un glaive sûr;/Où fuir dans la révolte inutile et perverse?/Je suis hanté. L’Azur! L’Azur! L’Azur! L’Azur!*”.

importante ressaltar novamente que não há uma lógica cronológica que explique as escolhas do teórico, mas todos os estágios são quase simultâneos.

Para Faustino (1977, p. 120), o “primeiro Mallarmé” é “Baudelaire elevado a certas potências”. Por tal proximidade, ele é “fiel a seu passado”, ou seja, ele retoma elementos do espírito decadente e aprofunda-o. No poema “As janelas” (Les fenêtres)²¹, o léxico do autor de “Flores do Mal” é revisitado, e o sentimento de impotência frente à realidade é exteriorizado nas três últimas estrofes:

Miro e me vejo anjo! E morro, e sinto a pena
– Que o vitral soe a arte, o misticismo –
De renascer, portanto, meu sonho em diadema
Onde floresce a Beleza em seu céu íntimo!

Mas veja! Aqui embaixo é dono: sua crueldade
Vem me segurar às vezes este abrigo árido
O vômito impuro da Bestialidade
Me força a deixar diante do azul o nariz tapado.

É este seixo o meu que conhece a amargura
De enfiar o cristal pelo monstro insultado
E de me afastar, com minhas dez asas sem pluma
Ao risco de perante a eternidade ficar tombado?

O macabro baudelairiano ressoa em Mallarmé no terror da realidade da cena cotidiana: o Belo, associado ao céu, é colocado longe e inatingível. “Aqui embaixo”, ou seja, a realidade, “é dono”, impera, domina a existência. Suas “asas sem plumas” o impedem de buscar a Arte, a Beleza Ideal: é o confinamento à eternidade do real.

Além do léxico forte, composto de palavras tradicionalmente consideradas “não-poéticas” – que visam ao choque –, o poema demonstra outros legados formais de Baudelaire, como o uso de perguntas retóricas e a riqueza musical dos versos. As composições dessa fase da carreira de Mallarmé são as que influenciarão Parnasianos e Simbolistas, que dominarão a cena poética de Paris na segunda metade do século XIX.

Já o “segundo Mallarmé” aprofunda o rigor estético e compõe complexos poemas, mais longos e com efeitos sonoros que beiram o experimentalismo e o preciosismo. Para

²¹ Usou-se a tradução de André Dick (2003). Versão original: “*Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j’aime/— Que la vitre soit l’art, soit la mysticité – /A renâitre, portant mon rêve en diadème,/Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!/Mais, hélas Ici-bas est maître: sa hantise/Vient m’écoeurer parfois jusqu’en cetabri sùr,/Et le vomissement impur de la Bêtise,/Me force à me boucher le nez devant l’azur./Est-il moyen, ô Moi qui connais l’amertume,/D’enfoncer le cristal par le monstre insulté,/Et de m’enfuir, avec mès deux ailes sans plume/— Au risque de tomber pendant l’éternité?*”

Faustino, ele é “fiel ao seu presente”, e antecipa Paul Valéry, que seguirá seu mestre. Além dos já citados “Herodias” e “A sesta de um fauno”, o poema “Brinde Fúnebre” ²² (“Toast funèbre”) pertence a tal parte da obra mallarmaica. Além da riqueza formal, a obra se destaca pela presença da figura do Mestre, que reaparecerá em “Um lance de dados”:

(...)
 A multidão feroz anuncia: Nós somos
 A triste opacidade de espectros futuros.
 Mas, o brasão dos lutos nos inúteis muros,
 O lúcido horror de uma lágrima esqueço
 Quando, ao sagrado verso, surdo e avesso,
 Um passante, hóspede de mortalha vazia,
 Soberbo e cego e mudo eis se convertia
 Em um virgem herói de póstuma espera.
 Vendaval de palavras que ele não dissera
 À densa bruma traz o vórtex desmedido,
 O nada para este Homem ontem abolido:
 "Lembranças de horizontes, diz, a Terra é o quê?
 "Urta o sonho; e, voz cuja luz não se vê,-
 "Não sei!" - é o grito com que brincam os espaços.
 O Mestre, com um olho agudo, em seus passos,
 Apaziguou do éden a surpresa inquieta
 Cujo tremor final, em sua só voz, inquieta
 Para a Rosa e o Lis o mistério de um nome.
 (...)

Escrito em homenagem ao poeta Théophile Gautier logo após sua morte, “Brinde fúnebre” tem a figura do artista em destaque frente à multidão de “espectros futuros”: é o poeta o único a ter o poder de tocar o “vórtex desmedido” (tradução livre de Júlio Castañon Guimarães a “*gouffre*”, cuja tradução mais habitual é “abismo” ou “redemoinho”. Com a escolha de “vórtex” mantém-se o sentido de movimento de “redemoinho”, mas perde-se a conotação inconsciente de “abismo”), a energia criadora, “vendaval de palavras”. Por isso, adquire o status de “Mestre”, a investigar “o mistério de um nome”, o que há por trás das palavras: é o tradutor da essência das coisas, detentor do poder de nominalizar. No jardim

²² Usou-se a tradução de Júlio Castañon Guimarães (2005). Texto original: “(...)Cette foule hagarde ! elle annonce :Nous sommes/La triste opacité de nos spectres futurs./Mais le blason des deuils épars sur de vains murs./J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme./Quand, sourd même à mon vers sacré qui ne l'alarme./Quelqu'un de ces passants, fier, aveugle et muet,/Hôte de son linceul vague, se transmuait/En le vierge héros de l'attente posthume./Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume/Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,/Le néant à cet Homme aboli de jadis :/"Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ?"/Hurle ce songe; et, voix dont la clarté s'altère,/L'espace a pour jouet le cri : "Je ne sais pas !"/Le Maître, par un oeil profond, a, sur ses pas,/Apaisé de l'éden l'inquiète merveille/Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille/Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom (...)”

irreal desse poeta, pode haver “Rosa” ou “Lis”. Cabe a ele decidir, recriando assim sua própria realidade através do trabalho sobre a linguagem.

Embora valiosas, estas duas primeiras fases da obra de Mallarmé não são, para Mário Faustino, as mais relevantes ao leitor atual. As duas últimas, porém, permanecem atuantes no cenário da poesia contemporânea.

O poeta brasileiro vê o “terceiro Mallarmé” como “fiel a si mesmo”, “Mestre” e “Inventor”. Ele

(...) leva a um ponto máximo, até hoje não mais atingido, uma linguagem (a poética) e uma língua (a francesa). Esses poucos poemas é que fazem dele [...] o maior poeta-para-poetas de língua francesa, um dos maiores de todos os tempos e sem dúvida alguma o maior destes últimos cem – ou duzentos – anos. (p. 122).

Incluem-se em tal fase as coletâneas “Plusier Sonnets”, “Hommages et Tombeaux”, e os poemas “Salut” e “Tout l’âme résumée”, entre outros. Em geral, são sonetos que transgridem a sintaxe tradicional da língua, e ideogramaticamente atingem o status de “objetos verbais”: imagens são fundidas, como nos caracteres orientais, formando uma isomorfia semântica aberta. São obras de alta sugestionabilidade, fruto de uma incansável lapidação no trabalho com a palavra poética. É a parte da produção mallarmaica que mais atingiu repercussão durante sua vida, espécie de impressão digital de seu poetar.

O uso do soneto (e sua rigidez formal) é apenas uma “moldura” para a ruptura com a poesia tradicional que Mallarmé promove. O grau atingido de abstração e de irrealidade faz com que essas obras sejam quase inacessíveis. A sua leitura configura uma recriação, e o fruidor funde-se com a figura do produtor. Por isso Faustino qualifica-o como “poeta-para-poetas”.

Muitos dos símbolos usados nesses poemas serão retomados em “Igitur” e “Um lance de dados”, obras a serem discutidas posteriormente. Dada a recorrência de certos conceitos e imagens, é empobrecedor analisar uma criação de Mallarmé de maneira independente, ignorando-se o restante de sua produção. Conforme explicitado, o trabalho por ele feito com a palavra poética – que é “resgatada” do desgaste do uso cotidiano e buscada em sua essência – acarreta a desconstrução semântica de certos termos, que adquirem novo valor de sentido em diversos poemas.

Há, em dois sonetos dessa terceira fase, um exemplo da re-significação promovida pelo poeta francês: a dualidade-base de “Um lance de dados”, mar e céu, começa a ser neles desenhada; assim, tais vocábulos, no poema-constelação, já agregam a conotação adquirida

nesses poemas anteriores. Ignorar isso é perder a lapidação que Mallarmé promove de seus símbolos. Por isso a necessidade de se acompanhar a evolução semântica de seus termos ao longo de toda a sua obra.

Em “Brinde” ²³ (“*Salut*”), o mar é o cenário de uma luta entre o navegante e seu barco, entre o poeta e a página em branco. Tal analogia, constante ainda em outros poemas, é o cerne da visão que Mallarmé tinha da condição do poeta:

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
Um branco afã de nossa vela.

O navegante-poeta usa o seu *médium* (barco/língua) contra os perigos do acaso, a “onda de raios e invernos”; configura-se o “jogo” entre o imponderável e sua ação ao navegar: como saber o destino de seu barco, ou a recepção de sua obra? Embora se aspire à “estrela”, ou seja, ao horizonte e ao Absoluto, é a imprevisibilidade do obstáculo, do “recife”, que transforma o poeitar em um dilema sem solução. Resta a “Solitude”, o fardo de saber que o poeta moderno pende ao fracasso.

É esse caráter instável e indecifrável do mar que Mallarmé contrapõe à idealidade do céu, o horizonte infinito, portador da resposta à dúvida existencial que perturba o poeta. No soneto “A tumba de Edgar Poe” ²⁴ (“*Le tombeau d'Edgar Poe*”), os dois tercetos finais reforçam a imagem do contraste alto x baixo:

²³ Tradução de Augusto de Campos (1974). Versão original: “Rien, cette écume, vierge vers/A ne désigner que la coupe;/Telle loin se noie une troupe/De sirènes mainte à l’envers./Nous naviguons, ô mes divers/Amis, moi déjà sur la poupe/Vous l’avant fastueux que coupe/Le flot de foudres et d’hivers;/Une ivresse belle m’engage/Sans craindre même son tangage/De porter debout ce salut/Solitude, récif, étoile/A n’importe ce que valut/Le blanc souci de notre toile.”

²⁴ Tradução de Augusto de Campos (1974). Versão original: “[...] Du sol et de la nue hostiles, ô grief !/Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief/Dont la tombe de Poe éblouissante ...

(...)
Do solo e céu hostis, ó dor! Se o que descrevo –
A idéia sob - não esculpir baixo-relevo
Que ao túmulo de Poe luminescente indique,

Calmo bloco caído de um desastre obscuro,
Que este granito ao menos seja eterno dique
Aos vãos da Blasfêmia esparsos no futuro.

Tanto a realidade quanto a idealidade são hostis: aquela, pela vida caótica que cerca a existência da Modernidade; esta, por seu caráter sabidamente utópico. O “granito”, perífrase da morte, é o que limita (“dique”, na transcrição de Augusto de Campos) o sonho, os “vãos da Blasfêmia”, e a própria poesia. Quer-se o céu, o alto, a “idéia”, mas o peso do real, o acaso latente no ser (como a própria morte), afasta o poeta de atingir o inverossímil.

Essa parte da obra mallarmaica foi a base para o que Faustino chama de “quarto Mallarmé”, ou “Mallarmé do futuro”, em busca do “Poema Definitivo”, que é o “canto órfico, inesgotável, a resolver o Universo em um outro universo” (p. 127). Foram duas as tentativas: o projeto abandonado “Igitur” e o revolucionário “Um lance de dados”.

Se nos sonetos de sua dita terceira fase Mallarmé renovou o sentido da palavra poética e implodiu a sintaxe tradicional da língua, nas obras-experimentos da derradeira etapa ele transgrediu os gêneros literários (“Igitur”) e a linearidade topográfico-discursiva (“Um lance de dados”) da página impressa.

Tal divisão de Faustino coincide com a terceira repartição feita por Anna Balakian: a do “Mallarmé hermético”, o poeta inatingível, cuja temática (plano usado como critério pela pesquisadora) é puramente metalingüística: poesia autocrítica, metapoesia. De fato, o obscurantismo dessas duas obras fez com que fossem exploradas muito tempo após a sua produção.

“Igitur” funde elementos de diversos gêneros literários tradicionais: é uma forma híbrida de uma peça de teatro, um conto e um poema. Do primeiro, herda o caráter representacional e a divisão em “atos”; do segundo, a brevidade narrativa e a presença de um único conflito, em torno do qual se sucedem os fatos; e do terceiro a linguagem altamente metafórica.

s'orne,/Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur./Que ce granit du moins montre à jamais sa borne/Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.”

Escrita entre 1869 e 1870, a obra foi abandonada por Mallarmé, e publicada apenas em 1925, quando Edmond Bonniot encontrou seus manuscritos²⁵. O personagem-título herda seu nome da conjunção latina *igitur*, que significa “portanto”, “em suma”. O subtítulo, “a loucura de Elbehnon”, evoca os filhos de Elohim, que são potências criadoras emanadas de Jeová, segundo a Torá. Assim, a criação leva à loucura, talvez pelo sentimento de fracasso ao se buscar a conclusão, o “portanto”, o “*igitur*”, a totalidade das coisas.

O protagonista Igitur é um adolescente suicida que sustenta a ilusão de dominar o acaso. Para tal, pretende matar-se exatamente à meia-noite (0:00, ausência perfeita, começo e fim eternos): através do ato (chamado por ele de “lance de dados”) de tomar o veneno, quer apreender o instante e controlar o tempo, ou mesmo parar o tempo: morrer na ausência total seria dar realidade a ela, ou autenticar o nada. Ora, se o Nada fosse instaurado pelo lance de dados (virando, assim, palpável), e a unidade do Absoluto apreendida (à meia noite os ponteiros se unem, consumando a totalidade), o acaso estaria anulado, pois toda a premeditação da morte teria partido do sujeito. No “Argumento” que antecipa as partes do conto, o objetivo de controlar o destino é explicitado pela ironia aos matemáticos, revelando o valor dado por Igitur ao cálculo do seu ato:

(...) O infinito provém do acaso, que negastes. Vós, matemáticos, expirastes – eu projetado absoluto. Devia findar em Infinito. Simplesmente palavra e gesto. Quanto ao que vos digo, para explicar minha vida. Nada restará de vós – o infinito, enfim, escapa à família que o suportou – velho espaço – a ausência do acaso. Ela teve razão em o negar – sua vida – para que ele tenha sido o Absoluto. Necessário – extrai a Idéia. (...) (p.77)²⁶

A Idéia nasce quando o Acaso é controlado, e o cálculo que anula esse acaso promove então a integração do Infinito (o não-palpável) no Absoluto (Totalidade).

²⁵ Bertrand Marchal, anos depois, revisa o arranjo feito por Bonniot e republica o conto, inserindo outra parte antes ignorada, “*Vie de Igitur*”. Na única tradução feita no Brasil, por José Lino Grünewald (1990, p. 72 – 119), o texto de partida é aquele organizado por Bonniot. Por isso, este foi adotado na pesquisa em tela.

²⁶ Original: “(...) *L’infini sort du hasard, que vous avez nié. Vous, mathématiciens expirâtes – moi projeté absolu. Devais finir en Infini. Simplement parole et geste. Quant à ce que je vous dis, pour expliquer ma vie. Rien ne restera de vous — L’infini enfin échappe à la famille, qui en a souffert, — vieil espace — pas de hasard. Elle a eu raison de le nier, — sa vie — pour qu’il ait été l’absolu. Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l’Infini vis-à-vis de l’Absolu. Nécessaire — extrait l’Idée. (...)*”

Entretanto, em sua fala antes do “ato”, Igitur denuncia a impossibilidade de sucesso: “Adeus, noite, que **fui**, teu próprio sepulcro, porém, que, sombra sobrevivente, se **metamorfoseará** em Eternidade” [grifos nossos] (p. 81)²⁷.

Igitur falha pois não considerou em seu cálculo a inapreensibilidade do instante: o tempo presente não existe de fato, é uma convenção humana. O “agora” é passado ido e/ou futuro a vir. A natureza infinita dos números impossibilita a existência da ausência pura, da Meia Noite (0:00) genuína. Ele consoma o ato, absorve a Morte impregnada no ar, mas não domina o Acaso:

O personagem que, acreditando na existência do Absoluto único, imagina-se por toda parte num sonho (ele age no enfoque Absoluto), acha o ato inútil, pois existe e não existe acaso – ele reduz o acaso ao **Infinito** – que, diz ele, deve existir em qualquer parte. [grifos originais] (p. 95)²⁸

O dilema de Igitur é o dilema do poeta moderno: a impossibilidade de controlar o Acaso, de possuir controle sobre o destino de sua obra, coloca em questão o valor da própria Poesia. Aqui, a dúvida hamletiana posta por Barthes atinge o seu ápice: em “Igitur”, Mallarmé propõe (e imediatamente condena) a opção de “não ser para ser”, já que o sucesso do suicídio significaria o domínio da total ausência.

Em “Um lance de dados”, porém, Mallarmé acena para uma resolução: o “talvez ser para ser”. A possibilidade latente da existência como forma de aprisionamento do acaso, como se verá na pesquisa em tela.

Publicado em 1897, na revista *Cosmópolis*, “Um lance de dados” apresenta três características provavelmente originais na história da poesia: a exploração de modelos tipográficos distintos, a disposição não-paragrafada das palavras na página e a função sintático-semântica que o branco da folha adquire. Após transgredir o sentido da palavra poética em seus sonetos, e o conceito de gênero literário em “Igitur”, Mallarmé pulverizou a estrutura linear da página: mais que “verso livre”, tinha-se o “verso solto”, ou o “não-verso”.

Síntese da obra mallarmaica (bem como seu ápice), “Um lance de dados” é o marco que antecipa a produção poética do século XX. Para Octavio Paz (2003, p. 27), o poema “[...] encerra um período, o da poesia propriamente simbolista, e abre outro: o da poesia contemporânea”.

²⁷ Original: “Adieu, nuit, que je fus, ton propre sépulcre, mais qui, l’ombre survivante, se métamorphosera em Éternité.”

²⁸ Original: “Le personnage qui, croyant à l’existence du seul Absolu, s’imagine être partout dans rêve (il agite u point de vue Absolu) trouve l’acte inutile, car il y a et n’y a pas de hasard – il réduit le hasard à l’Infinit – qui, dit-il, doit exister quelque part.”

Altamente obscuro e com múltiplas possibilidades interpretativas, conforme se verá mais adiante, “Um lance de dados” é o golpe que Mallarmé desfere contra a banalização da língua e a crise por que passava o conceito de poesia e de Literatura. Walter Benjamim (1987, p. 27-28) explica a relação entre o poema e a sociedade:

Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. [...] é possível reconhecer a atualidade daquilo que, monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo desses dias, na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico.

Conforme já explicitado, a situação sócio-cultural da sociedade européia pós-Revoluções impôs ao ser humano uma existência em um mundo sígnico, em que propagandas, jornais e livros em série levavam a palavra a uma situação de desgaste extremo. “Um lance de dados” é, desse modo, uma resposta à irreflexão moderna da fala enquanto expressão metafísica, da arte enquanto investigação ontológica. Embora pretensamente “alheia”, a obra de Mallarmé apresenta em seu bojo uma motivação social, que advém de um compromisso em lutar pela sobrevivência da poesia, e, em última estância, da continuidade da Arte como um todo.

Há, entretanto, um aparente paradoxo no processo de composição do poema citado: ao mesmo tempo em que ele apela à obscuridade para afastar o “leitor ocioso”, acomodado com a facilidade vulgarizadora das técnicas modernas de impressão do jornal, ele extrai desse mesmo jornal os artifícios para atingir o hermetismo e tornar-se inacessível. É o espelho do “espírito decadente” dos intelectuais e artistas do fim do século XIX, que rejeitam o mundo que os rodeia, mas não deixam de se fascinar com as inovações sucessivas em seu cotidiano.

Mallarmé expressa os dois lados desse contraste em seus textos teóricos. Em “O livro, instrumento espiritual” (1991), ele exalta a disposição das notícias na página do jornal, bem como o sistema de dobradura da folha. “Um milagre domina essa benfeitoria [...] aproximando de um rito a composição tipográfica.” (p. 127). É de tal modelo que surge a idéia de compor “Um lance de dados” a partir de fontes distintas, cujo tamanho realça ou pormenoriza a relevância de cada palavra e transforma a topologia da página em uma

mensagem plástica. Esta configuração jornalística é contraposta ao livro, que permanece “mesmo o formato, ocioso” (p. 126), nada atraente ao homem moderno.

Já em outro texto, “O mistério nas Letras” (1991), Mallarmé ironiza o jornal como o símbolo da leitura fácil e não-significante, vazia de transcendência: “(...) os contemporâneos não sabem ler – Senão no jornal: ele concede, por certo, a vantagem de não interromper o curso de preocupações.” (p. 132).

A solução de tal paradoxo – o uso, na poesia, de técnicas de impressão cuja difusão ameaça a sobrevivência dessa mesma poesia – é guiar as inovações tecnológicas que se tem à disposição para tornar o texto literário obscuro: apenas assim a Literatura não se deixará banalizar:

Deve haver qualquer coisa de oculto no fundo de tudo, creio decididamente em qualquer coisa de absconso, **significante fechado e escondido**, que habita o comum: pois, tão logo essa massa lançada contra qualquer traço que é uma realidade, existindo, por exemplo, sobre uma folha de papel, em tal escrito – nunca em si – isso que é obscuro. [grifo nosso] (p. 129)

O oculto deve nascer da forma, do significante da arte, e esse *medium* é revolucionado a partir do uso do espaçamento gráfico e dos diferentes padrões tipográficos. Como se confirmará depois nessa pesquisa, a exploração do branco da página potencializa a significação do poema, quebra toda a tradição de leitura silogística, dilui as fronteiras entre poesia, música e pintura e reafirma a obra literária como fundação cosmológica, conceito último que Baudelaire começara a delinear-se em “Flores do Mal”, mas que em “Um lance de dados” atinge seu estado definitivo. Mário Faustino (1977, p. 130), em uma bela “crítica poética”, exprime a grandiosidade da obra máxima mallarmaica:

“*Un coup de dés*”: Um poema sobre o Todo. “To pan”. Sintaxe oniconsciente, auto e hetero: uma sintaxe dentro de cada palavra, uma sintaxe entre as palavras, uma sintaxe na soma das palavras e em qualquer lugar para além dessa soma. Poema órfico-metafísico-epistemológico: o jogo, o drama, o mistério; o Azar, a morte, a pureza; o jogador, o mestre, o poema, o herói, o homem; as dualidades eternas: positivo-negativo; análise-síntese; stasis-kinesis; circularidade-linearidade; unidade-multiplicidade; convexidade-concavidade; macho-fêmea; o eterno retorno; o princípio e o fim; o mito (...)

A partir de Mallarmé, a espacialidade adquire importância como recurso de composição poemática na Europa e no resto do mundo: a página passa a ser um elemento ativo para muitos poetas, cujos experimentalismos potencializaram tais inovações. Na França, surgem os caligramas de Apollinaire, a variedade tipográfica de Francis Ponge em

“*L’Araignée*” e a ousada organização visual em forma de partitura no “Compact” de Maurice Roche; na Alemanha, a cosmopoesia de Arno Holz e a verticalização do verso em August Stramm; na Itália, o futurismo de Filippo Marinetti e a mais recente poesia visiva; na Rússia, parte da obra de Vladimir Maiakovski, que transgride a linearidade do verso, além da estética ousada de Marina Tzvietáieva; na Grã-Bretanha, o auge modernista de “*The Waste land*”, de T.S. Elliot e as formas geométricas de Dylan Thomas; nos Estados Unidos, a plástica poesia prosaica de Gertrude Stein e o esfacelamento da sintaxe em e.e. cummings. Enfim, em todo o mundo, uma considerável parte da produção poética da Modernidade levou em conta a diagramação das palavras no espaço entre as margens para transcender a leitura silogística tradicional. Prova cabal que Mallarmé não apenas foi modelo para Simbolistas e Parnasianos de sua época, mas reverberou em toda a Modernidade e os dias atuais.

3. O MITO HAROLDIANO

3.1 Mallarmé e a Modernidade Tardia

Na segunda metade do século XX²⁹, fatores pós-Segunda Guerra Mundial – como a excessiva disponibilidade de informações fragmentadas; o simulacro criado pela veiculação de padrões de comportamento nos meios de comunicação de massa; e a espetacularização da realidade difundida pela indústria cultural – transformaram a vida na sociedade moderna. O indivíduo passou a ter acesso ao mundo cada vez mais por meio de signos, meras simulações ou encenações do real. A TV, o computador e a virtualidade da percepção levaram o sujeito dito a desvincular-se do mundo empírico. Signos representando outros signos em uma cadeia que promove a perda da referência do real, da noção de representação. Uma existência quase ilusória.

Dentro de tal pluralidade ambiental, o homem se fecha. O individualismo moderno se acentua, porém de forma apática e passiva, diferente do espírito transgressor de outrora. Não se pretende romper com nada, não se nega nem se reitera o passado: o mundo sótico levou à crise da identidade, à perda da substância do sujeito. O conflito eu - mundo da primeira metade do século é substituído pela descrença no ambiente, ou seja, pela insatisfação com o signo gerada pela dificuldade em sentir o mundo em que se vive. “Na condição pós-moderna, num ambiente saturado com informações tão volumosas [...], o sujeito humano não consegue mais representar o mundo em que vive. [...] Não se pode representar o fim da representação” (SANTOS, 2000, p. 110).

Nas Artes, a consequência da perda do referente do mundo presente é a busca do passado. O artista revisita a produção anterior a ele, e pela paródia, desconstrução ou apropriação recria o que já foi feito. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 45), “o passado como referente não é enquadrado nem apagado [...]: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes”.

A criação, então, deixa de ser vista como exercício de originalidade e criatividade: não se crê mais na possibilidade de uma “obra de arte”. O papel do artista é estabelecer um diálogo a partir de materiais prontos, recontextualizá-los e, por conseguinte, recriá-los.

²⁹ Embora muitas referências usadas adotem o termo “Pós-modernidade” para os tempos atuais, evitou-se aqui esta denominação (exceto em algumas citações), pela falta de consenso entre pesquisadores sobre a existência ou não de uma nova “era” na contemporaneidade.

Foi nessa busca às obras do passado que, a partir das décadas de 1940 e 1950, o poema “*Un coup de dés*” foi “redescoberto”. Na Europa, ele foi traduzido ao espanhol em 1943 por Agustin Larrauri; ao inglês em 1956 por Daisy Aldan; e ao alemão em 1957 por Carl Fischer e em 1966 por Marie-Louise Erlenmeyer. No Brasil³⁰, os poetas concretos, no mesmo período, trouxeram à luz a obra de Mallarmé com numerosas traduções, além de considerá-lo o grande precursor da poesia visual. Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, entre outros, ressaltavam a relevância das inovações de *Un Coup de dés* à literatura da segunda metade do século XX. Finalmente, em 1972, Haroldo de Campos finalizaria a tradução da obra-constelação mallarmaica.

Pode-se dizer, então, que as duas primeiras “fases” do legado de Mallarmé, na divisão de Anna Balakian (ou as três primeiras etapas, na de Mário Faustino), foram – como se mostrou – fundamentais à poética da primeira metade do século XX, pela subversão ao verso, pelo hermetismo e pelo intenso trabalho com a linguagem. Já o “último Mallarmé” – aquele que desfigurou o conceito de gênero literário, implodiu o paradigma da página impressa e transgrediu a horizontalidade da leitura – reverberaria apenas a partir dos anos cinquenta.

Isso provavelmente aconteceu por uma soma de fatores: pela precipitação da crítica francesa contemporânea ao poeta, que condenou o *Un Coup de dés* ao fracasso; pela falta de percepção dos grandes autores vanguardistas e modernistas, que “ignoraram” a maior das obras de Mallarmé; pela ausência de tecnologias de impressão que permitissem o “passo além” da transgressão do francês; e finalmente pelo grau de ousadia do poema, que necessitaria de meio século para ser absorvido.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 274), a obra pode ser enquadrada na gênese do pensamento artístico recente:

Houve então desafios às instituições e às convenções da arte e da história: os *ready-mades* de Duchamp, o *Un coup de dés*, de Mallarmé, o *Ulisses* de Joyce [...]. E são eles que funcionam como elo com o atual pós-moderno.

Outra descoberta tardia aconteceu após a publicação, em 1957, do “*Livre*”, fragmentos e esboços de uma obra encontrados nos pertences de Mallarmé. Era o projeto de um novo conceito de produção literária, jamais finalizado. O que a editora *Gallimard* disponibilizou em

³⁰ No presente estudo, considerou-se apenas a influência de Mallarmé no Brasil com relação à exploração da espacialidade. Outras características do poeta francês já haviam sido absorvidas por outros autores, como a pluralidade sintática (Pedro Kilkerry), a musicalidade (Alphonsus de Guimaraens) e o verso livre (modernistas). Para um completo trabalho a respeito, ver PUSCHEL (1994).

tal edição, organizada por Jacques Scherer, são cálculos, traços, pequenos trechos³¹, que dão a dimensão do que o poeta pretendia.

Acredita-se que o “*Livre*” seria mais um ato revolucionário de Mallarmé, que já havia transgredido a palavra poética, o verso e a página impressa. Dessa vez, seria o livro enquanto objeto que perderia sua linearidade, e ganharia um conceito de **permutação**. Talvez com partes intercambiáveis similares ao fascículo dos jornais modernos, essa engenharia mallarmaica, para Arlindo Machado (1993, p. 165), era uma “obra verdadeiramente potencial”, em “estado latente”, que ofereceria ao leitor uma gama de possibilidades de arranjo:

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis, ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis [...]

O teórico aponta o holopoema (obtidos através de hologramas, espécie de fotografia tridimensional tirada a partir de um laser), a ciberpoesia (feita através de recursos computacionais) e o hipertexto (texto virtual e interativo) como concretizações contemporâneas que se aproximaram de tal ideal. Outras investidas atuais, como o vídeo-texto (exploração de telas e monitores na veiculação de obras) e a arte postal (poema a partir de cartões postais, forma que subverte a relação tradicional entre autor/leitor) podem ser consideradas reverberações do projeto de Mallarmé.

Entretanto, parece ser o “livro de artista”, ou a “arte em livro”, a realização que mais acusa o desgaste do livro enquanto suporte de leitura na Modernidade tardia. Produtos da busca de novos significantes e da diluição das fronteiras entre Literatura e Artes Plásticas, tais obras têm tido cada vez mais relevância crítica, por figurar em praticamente todos os movimentos artísticos de fim de século. Ainda assim, há nomenclaturas e definições conflituosas entre teóricos, e o tema parece estar longe do esgotamento. O pesquisador gaúcho Paulo Silveira (2001, p. 159), por exemplo, não apenas arrisca uma categorização, como atribui seu início à poesia visual:

Mas sobretudo pela possibilidade de utilização em suporte impresso é que o poema visual dá sua parcela de contribuição ao desenvolvimento da arte em livro. Às vezes mal acomodado no código convencional, o poema visual se queria apresentado em páginas soltas, ou em construções de montar, ou em objetos lúdicos.

³¹ Duas páginas desses esboços foram traduzidas para língua portuguesa. Ver GRÜNEWALD, 1990.

Ele, então, estabelece três diferentes tipos de arte em livro: o livro de artista, obra plástica em forma de livro; o livro-objeto, que permite manipulação do leitor; e finalmente o livro-poema, em que o suporte corrobora com a significação de um poema nele impresso.

Já a crítica paulista Bernardette Panek (2003) procura uma explicação mais genérica ao fenômeno. Para ela, o livro de artista é aquele em que o códice não estabelece apenas uma relação direta de acomodação do texto, mas apresenta-se mais como um objeto que como um veículo. Isso pode ser obtido pela exploração de sua visualidade, tatilidade, espacialidade, movimento, etc. Ela aponta, ainda, as obras “Suprematismo” (1920), de Kasimir Malevich, e “Caixa Verde” (1934), de Marcel Duchamp, como antecessores do conceito, cujo auge deu-se nos anos 60 e 70.

Um exemplo que serve como ilustração a essa pesquisa (e à intenção de comprovar a relevância de Stéphane Mallarmé no contexto artístico recente) é o livro-de-artista “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1969), de Marcel Broodthaers. Trata-se de uma apropriação do poema homônimo aqui estudado, em que o artista belga subverte as palavras transformando-as em linhas (figuras 1 e 2). Com isso, desvirtua a função verbal do poema, e o converte a uma obra plástica. Mais um passo é dado rumo à total desfuncionalização do livro: a “palavra pura” mallarmaica, aquela que visa a restituir a qualidade sonoro-visual da linguagem – inibida pela arbitrariedade do alfabeto fonético –, recebe seu máximo grau de transgressão; mero risco na página, desprende-se definitivamente de qualquer referencialização.

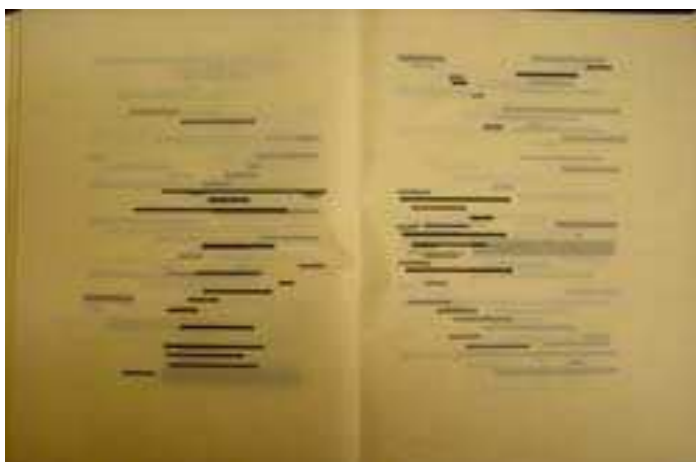


Figura 1³²

³² Imagem obtida em < <http://www.tussentaalenbeeld.nl/A22%20Broodthaers.jpg> >



Figura 2³³

Portanto, ao submeter as palavras à ilegibilidade, Broodthaers as liberta do desgaste da subjetivação do fruidor, ou do acaso temido por Mallarmé: protegidas por um borrão, anônimas, repousam no silêncio pré-enunciação, denotando que a arte já não tem mais o que falar – ou, à qual, restou apenas não falar.

3.2 A teoria da transcrição

A etimologia do verbo “traduzir” (do latim, trans + ducere, ou “levar através de”) espelha a função da tradução na literatura: é um agente portador, transmissor de obras entre culturas diferentes. É, seguramente, a principal forma de influência entre literaturas distintas, papel denominado “angelical” por Walter Benjamim.

Verter um texto qualquer a outro idioma exige a apreensão do discurso original na língua de partida e a reconstrução pretensamente idêntica de tal discurso na língua de chegada. Entretanto, tal intenção é utópica, já que sempre haverá nuances semânticas divergentes. Isso acontece não pela incapacidade do tradutor, mas pela deficiência do signo lingüístico em reproduzir fielmente o texto traduzido.

³³ Imagem obtida em < http://remue.net/IMG/jpg/un_coup_Broodthaers.jpg >

Para Roman Jakobson (1969, p. 65), “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente”. Contudo, “não há comumente equivalência completa entre as unidades de código” (op. cit. p. 67). Assim, toda ação de traduzir implicará um desvio de sentido, por mais similar que o conceito seja nos dois idiomas em questão, já que uma palavra, em cada cultura, adquire carga semântica diferente ao longo do tempo. Ainda que a língua seja a mesma, como no Brasil e em Portugal, ou na Inglaterra e na Austrália, haverá sutil distinção na recepção de um mesmo termo.

Na poesia, em que a conotação tece uma rede de significância múltipla, a tradução adquire outro desafio. A solução não é a mera versão, mas o que Jakobson chamou de “transposição criativa”, que se deflagra quando “as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto” (op. cit., p. 72). Mais que a informação semântica, o que se pretende transmitir é a forma do poema, bem como o efeito que ele causará ao receptor.

Assim, o tradutor torna-se um co-autor do texto. Tal visão, consagrada no século XX com pensadores como Ezra Pound, Octavio Paz e Haroldo de Campos, tem suas raízes no Romantismo, especialmente na França (as cuidadosas traduções dos textos de Edgar Allan Poe feitas por Baudelaire e Mallarmé), na Inglaterra (Alexander Pope traduziu Homero) e, ainda mais remotamente, na Alemanha (August Schlegel traduziu Shakespeare, Petrarca, Camões; Friedrich Hölderlin transpôs Sófocles com grande criatividade). Em todos esses exemplos, os tradutores preocuparam-se não apenas em transmitir o conteúdo semântico do texto transposto, mas também a forma poética, ou seja, a manipulação lingüística existente na obra.

Os românticos alemães ainda formularam uma fortuna teórica a respeito da tradução poemática: além de a terem categorizado, também elevaram seu status ao de crítica, já que é através dela que se democratiza o acesso a determinado autor estrangeiro.

Novalis (1991, p. 28), em um de seus fragmentos, divide as traduções literárias em três tipos:

Uma tradução é ou gramatical, ou transformadora, ou mítica. Traduções míticas são traduções no mais alto estilo. Reproduzem o caráter genuíno, acabado da obra de arte individual. Não nos dão a obra de arte real, mas o ideal da mesma. [...] Traduções gramaticais são traduções no sentido usual. Exigem muita erudição – mas apenas capacidade discursiva. As traduções transformadoras exigem, para serem verdadeiras, o espírito mais elevado, o espírito poético.

Se, para o poeta alemão, as traduções míticas eram ainda inéditas, as transformadoras já estavam ocorrendo, e consistiam em imprimir à obra original uma identidade inerente à

transposição. O tradutor deixaria de ser invisível, e a partir de um exercício poético recriaria o efeito do poema em outro idioma. O “poeta do poeta”.

Já as míticas seriam a reconstrução do “Ideal”, a capacidade de se atingir outra linguagem, não apenas o que a superficialidade das palavras no poema indica. Novalis conflui com Schelling, para quem a Mitologia é a instância mais elevada da consciência, sem as regras de enquadramento que sistematizam e limitam a expressão lingüística. Atingir tal nível arquetípico significaria ser capaz de entender a obra traduzida em sua totalidade (grau que, para esta pesquisa, Haroldo de Campos atingiu ao recriar “Um lance de dados”).

Também Friedrich Schlegel teorizou sobre a tradução, que para ele era uma “criação da língua” (apud SUZUKI, 1998, p. 206). Assim como Schelling, acredita que a origem da linguagem leva o pensador à “pré-história da consciência”, mas com uma importante diferença: em sua filosofia, a Mitologia e a Linguagem não têm relação de antecendência. Ambas são as manifestações mais primitivas do chiste, espécie de ligação entre consciente e inconsciente. Assim, compreendê-las significa chegar mais próximo do caos original, do Absoluto, do gênio.

Apesar de tais diferenças, está claro que, para todos esses pensadores, a tradução exige uma leitura exegética da obra original. Apenas desse modo o tradutor pode adentrar suas relações intrínsecas, e ser capaz de reproduzi-las na língua de chegada. Devido a isso, aproxima-se do papel por eles atribuído à crítica de arte. Walter Benjamin (2002, p. 76-77), comentando o mesmo fragmento exposto acima, de Novalis, afirma que o poeta alemão,

[...] na medida em que aproxima uma da outra crítica e tradução, [pensa] **numa passagem medial constante da obra de uma língua a outra**, uma concepção que, devido à natureza infinitamente enigmática da tradução, é desde já tão lícita quanto uma outra. [grifos nossos]

Cabia à crítica, no pensamento romântico alemão, balizar a atividade criadora ao estabelecer a Totalidade Literária, o macrocosmo poético de que a obra analisada passa a fazer parte. Assim, ela preenche a incompletude inerente a toda unidade artística. Do mesmo modo a tradução, que ao transgredir a limitação de um idioma, incrementa o original, e passa a ser um modo de crítica, além de uma obra de arte em si.

A tradução, nesse caso, vira crítica: ela ilumina a obra do traduzido, inserindo-o no circuito literário em que a recriação circulará. É um recurso para eternizar e democratizar a obra de arte. É por causa disso que no quarto capítulo deste trabalho a análise do poema “Um lance de dados” será feita a partir da isomorfia entre o original (de Stéphane Mallarmé) e a tradução (de Haroldo de Campos).

O legado dos românticos alemães foi fundamental para a formação do pensamento moderno. No século XX, a tradução foi uma das principais formas de criação, e muitas das teorias criadas acerca dela derivam dos fragmentos dos germânicos.

Ezra Pound, ao traduzir para a língua inglesa diversos poetas – inclusive orientais – estabelece um padrão de trabalho que consiste em recriar a **musicalidade** do idioma de partida, desafio que exige o conhecimento das leis de métrica e ritmo poemáticos, das quais ele era um grande estudioso. Uma vez sendo o efeito sonoro mantido, tenta-se aproximar, na língua de chegada, do sentido contido no original.

Tendo por base o modelo poundiano, diversos poetas brasileiros, a partir da década de cinquenta, fizeram um grande número de valiosas transposições, o que aumentou a possibilidade, ao fruidor de literatura, de conhecer autores antes ignorados, ou rever literatos cujas traduções anteriores não permitiam a real noção estrutural de suas obras. Destacam-se as traduções de Ezra Pound por Mário Faustino e José Lino Grünwald, Bashô por Paulo Leminski, Edmond Rostand por Ferreira Gullar, Maiakovski por Boris Schnaiderman, entre diversos outros exemplos.

Entretanto, os grandes representantes da tradução enquanto criação e crítica, da reconstrução do efeito e da forma, da apropriação e até mesmo subversão do original, foram os três “pais” do movimento de Poesia Concreta: Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Dentre os diversos trabalhos do primeiro, destaca-se “Tridução”, em que transpõe “*L’après-midi d’un faune*”, de Mallarmé, em três versões: para cada verso do original há três versos transcriados, cuja relação deflagra o sentido pretendido ao leitor. Com isso, a riqueza imagética, musical e simbólica da criação do poeta francês não é perdida. O título, por exemplo, é traduzido por “A tarde de verão de um fauno/A tarde de um fauno/A sesta de um fauno”. “*Après-midi*” é vertido por “tarde” (sentido literal), “tarde de verão”, em que a assonância em /e/ recupera o mesmo efeito sonoro em /i/ do original, e “sesta”, cuja carga semântica sugere prazer, e se alinha ao conteúdo erótico do restante do poema.

Augusto de Campos, além de transcriar obras de figuras canônicas da poesia mundial, como Maiakovski e Valéry, também divulgou e criticou – via tradução – poetas ditos “marginais”, ou não difundidos no Brasil, como Hart Crane, Dylan Thomas e Gertrude Stein.

Haroldo de Campos (1992, p. 35) foi mais além, e produziu uma extensa teoria sobre tradução poética. Cabe ao tradutor, segundo sua visão, combater a **intradutibilidade** inata da poesia. Para isso, deve-se buscar mais que transpor o sentido, mas refazer todo o caminho cognitivo original:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre **recriação**, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, **traduz-se o próprio signo**, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [grifos originais]

Quando o original apresenta algum tipo de efeito que não se consiga reproduzir no mesmo verso da tradução (como um trocadilho, ou um palíndromo), a solução é compensar em outro verso, estabelecendo, entre as obras, um equilíbrio dinâmico, visando sua equivalência sígnica enquanto organismos estéticos.

Traduzir é, então, apreender o original enquanto um signo autotélico, desvincular-se do sentido impregnado em cada uma de suas palavras e concebê-las como objetos *per se*. É aproximar-se da utopia mallarmaica da língua pura, liberta da banalização do cotidiano. Nesse ponto, o conceito de Haroldo de Campos é similar ao dos poetas românticos alemães: a tradução completa a obra traduzida, pois o exercício de se atingir o “vácuo” cognitivo entre um idioma e outro – ou o instante pré-lingüístico (talvez mítico) – é a crítica plena.

3.3 O “*Un Coup de dés*” transcriado

Talvez o mais notável exemplo de tradução de Haroldo de Campos seja “Um lance de dados”, do original de Mallarmé, “*Un coup de dés*”, poema cosmológico cuja leitura é uma aventura sem fim. Pode-se ler verticalmente, como uma versificação regular, ou horizontalmente, como uma partitura; podem-se agrupar as palavras de mesmo padrão tipográfico ou considerar os agrupamentos formados no nível topológico da página. Enfim, o poema constitui-se em uma “obra aberta”, quase permutacional, cuja completude será apenas atingida com a recepção. É um poema latente, reconstituição constelar do caos criativo, do eixo paradigmático, do nível das possibilidades: cabe ao fruidor o *insight*, a associação sintagmática, a finalização da obra.

Se a leitura de *Un coup de dés* é uma operação, sua tradução é um desafio quase utópico. Após um brilhante trabalho de leitura exegética do texto, Haroldo de Campos recriou a constelação mallarmaica em um intrincado jogo compensatório, em que nenhum efeito da cosmologia original deve ser perdido. Para tal, o concretista usa de estratégias para ser fiel à forma e ao conteúdo de *Un coup de dés*, como a **tradução por aproximação**, o **neologismo ideogramático** (palavra-valise), a **subversão lingüística** e a **investigação etimológica** de palavras como justificativa para a escolha na transposição.

Um exemplo de tradução por aproximação é a opção escolhida ao traduzir o agrupamento que se segue³⁴ (na terceira folha, quinta página do poema, considerada a ordem linear):

*avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras le bonds*

Na transcrição haroldiana:

antemão retombada do mal de alçar vôo
e cobrindo os escarcéus
cortando cerce os saltos

“Jaillissements” significa “jorro”. Entretanto, em francês a palavra ressoa “aile” (“asa”), denotando grandeza, magnitude. Todo esse agrupamento é como uma locução adjetiva de “aile” (“asa”, também na transcrição), e ressalta a ação mediadora que tal símbolo exerce entre o céu e o mar (grande dicotomia do poema). Em vez de “jorro”, porém, Haroldo prefere “escarcéus”, que significa uma grande onda. Embora a tradução seja aproximada em termos de sentido (a violência de “jaillissements” está contida em “escarcéus”), o fato de “céu” ser retomado foneticamente reproduz o efeito original de conferir importância monumental ao feito da asa.

A dicotomia céu/mar, porém, sugere ao longo do poema um sentido erótico de união entre o masculino e o feminino. Tal contexto é reforçado pelo valor semântico sexual ligado a “jaillissements” (que sugere “ejaculação”), e perdido na escolha de “escarcéus”. O resultado é compensado por “cobrindo”, que pode ser ligado ao ato do sexo.

No mesmo grupo, há uma outra tradução por aproximação. Aqui, porém, isso ocorre para a manutenção de um efeito sonoro: a aliteração em /s/ do original (“leS jailliSSementS coupant au raS leS bondS”), que reverbera o barulho do mar. “Au ras”, literalmente “raso”, é vertido por “cerce” (que significa “pela raiz”), o que permite a mesma sugestão em português (“oS escarcéuS cortando CerCe oS SaltoS”).

Outra técnica usada por Haroldo de Campos é o neologismo ideogramático. Na quarta folha (sexta página) do poema, há um pequeno agrupamento subordinado a “Le maître” (“O mestre”):

³⁴ Tanto para o poema original como para a tradução à língua portuguesa, usou-se sempre como fonte CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1974. Entretanto, quando for necessário citar trechos da obra, respeitou-se sua numeração natural, de 11 folhas e 21 páginas, assumindo-se que a página 01 é a primeira do poema.

surgi
inférant

Na tradução em tela:

exsurto
inferindo

O verbo “*surgir*”, em francês, tem conotação semelhante ao cognato em português, especialmente no uso náutico: emergir bruscamente em direção à terra. A opção óbvia (“*surge*”, ou “*surgido*”) perderia a idéia de imprevisto, de certa rudeza que consta no original. O poeta brasileiro cria então “*exsurto*”, que funciona como um suposto particípio irregular de “*exsurgir*” (“*erguer-se*”) – o que mantém o sentido de aparecimento – e recupera sonoramente “*surto*”, que adiciona ideogramaticamente a idéia de “*irrupção*”: desse modo, como um *kanji* oriental, “*exsurgido*” e “*surto*” unem-se, criando “*exsurto*”, erguido de maneira irrompida e brusca.

Nota-se, em tal artifício haroldiano, grande proximidade com a “palavra-valise” joyceana, utilizada em *Finnegans Wake*. Trata-se da fusão de termos em um neologismo, que confere ampla gama de possibilidades de leitura. Outro notável exemplo é no agrupamento subordinado a “Mestre” que se segue, da quinta folha (oitava página):

dont
le voile d’illusion rejailli leur hantise
ainsi que le fantôme d’un geste

Na transcrição haroldiana:

cujo
véu de ilusão ressuroto ânsia instante
como o fantasma de um gesto

“*Rejailli*”, literalmente, seria “brotar novamente”: o véu de ilusão faz brotar, mais uma vez, a obsessão do Mestre em lançar (“gesto”) ou não os dados da criação poética. Entretanto, Haroldo de Campos prefere criar o neologismo “ressuroto”, palavra-valise fruto da fusão entre “re-” e “surto”: o prefixo latino sugere retorno, e “surto” traz a idéia de descontrole expressa por “*hantise*” (“obsessão”). Tal palavra em francês, aliás, ecoa “*anti*”, negação, que na transcrição é compensada por “instANTE”.

Já o recurso da subversão lingüística é um meio de compensar a intradutibilidade de certas ousadias mallarmaicas. Na nona folha do poema (décima sétima página) há a seguinte ramificação de “*plume*” (“pluma”):

*naguères d’où sursauta son délire jusqu’à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre*

“*Flétrie*” (enfraquecido) faz vibrar “*été*” (sido, do verbo ser), o que enriquece a teia semântica dessa passagem, em que a pluma (metáfora dos dados, ou da criação poética) dá-se conta da indiferença do abismo (símbolo do acaso). Para não perder a anagramatização do original, Haroldo de Campos recria tais versos como:

de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo
fenescido
pela neutralidade idêntica do abismo

“Fenecido” é subvertido em “fenescido”, de modo que SIDO é “desenhado” ao nível do significante, sem perda de sentido ou interferência sonora. O tradutor justifica sua artimanha: “Mallarmé também usa desse recurso, quando lhe convém” (CAMPOS;CAMPOS;PIGNATARI, 1974, p. 139).

Finalmente, outro método tradutório original de Haroldo de Campos na transcrição aqui analisada é a investigação etimológica das palavras, de modo que suas raízes façam ecoar determinada carga semântica no texto. Convém lembrar que Mallarmé era um estudioso da origem das línguas, especialmente a língua inglesa (que lecionava). Em seu *Les mots Anglais*, promove divagações e conclusões sobre o idioma a partir de tal ponto de vista. Assim, mais uma vez o poeta brasileiro usa do próprio “veneno” mallarmaico para traduzi-lo.

Um bom exemplo de como isso foi operacionalizado é a quinta folha (oitava página), onde há diversas ramificações de “*Le maître*” (“O mestre”). Uma delas é:

*ayant
de contrées nulles
induit
le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité*

Haroldo traduziu por:

tendo
de regiões nenhuma
induzido
o velho versus esta conjunção suprema com a probabilidade

“Vers” contém a ambigüidade da preposição “em direção a” e o substantivo verso. Qualquer uma das escolhas, em português, geraria perdas, já que Mallarmé pretendeu subentender tanto que o velho (o mestre) estaria indo na direção do encontro com a probabilidade (entregar-se ao acaso, abrindo a mão e lançando os dados da criação poética) quanto que o “velho verso”, fruto do encontro (“*cette ... probabilité*” viraria apostrofo de “vers”), teria sido induzido pelo Mestre.

Haroldo buscou o étimo de “vers”, e viu que vem do latim “versus” (“em direção a”). A palavra latina não apenas manteria o sentido preposicional, como ressoaria “verso” (mantendo a ambigüidade) e ainda adicionaria uma terceira possibilidade interpretativa: “versus”, em português, significa “contra”, “em oposição” (herança da língua inglesa). Ou seja, o Mestre em oposição ao embate com o acaso.

Esse é um excelente modelo de tradução crítica, completadora, no sentido que Schlegel apregoara: a evolução da arte dá-se pela forma, e sua reescritura promove a progressão do *continuum* literário – que ele chamou de “Poesia Universal Progressiva” – seja via crítica aforística, seja via tradução.

Outro exemplo do uso do étimo das palavras por Haroldo de Campos é esta pequena frase que se ramifica de “*C’était*” (“Fosse”), na nona folha (décima sexta página):

issu stellaire

Que é vertida por:

êxito estelar

“*Issu*” dá a ambigüidade do sentido de “saída” e “proveniente”. Ou seja, “fosse originário das estrelas” ou ainda “fosse a saída das (ou para as) estrelas”. O tradutor brasileiro opta por “êxito”, que por sua acepção de “resultado final”, “efeito”, mantém o sentido de proveniência. Além disso, como seu étimo é o latim *exitus* (saída), a duplicidade semântica do original é mantida: “fosse êxito das estrelas”, ou seja, vindo delas, ou ainda “fosse o ato de sair das (ou para as) estrelas”. Mais uma vez, há a formação de uma terceira possibilidade na transcrição: êxito adiciona a alternativa de compreensão como “sucesso”. Assim, o trecho pode ser lido como “fosse [o ato de lançar os dados] um sucesso das estrelas [símbolo para a palavra poética], ainda assim existiria o Acaso (presente na mesma folha).

Portanto, a partir dos exemplos expostos, percebe-se a validade em se considerar a transcrição de Haroldo de Campos “Um lance de dados” uma obra de arte *per se*. Embora em constante diálogo com o original, seu trabalho ganha autonomia e insere-se no rol de seus

grandes feitos. Graças ao esforço do poeta brasileiro, a ousadia de Mallarmé pôde ser difundida no Brasil, influenciando a produção poética posterior à sua publicação, o que ratifica a função de “rito” da tradução como fator atualizador da literatura, ação essencial para a construção do *continuum* literário, da Totalidade Artística discutida desde Schlegel e os românticos alemães. Por tal relação entre a cosmologia mallarmaica e a re-cosmologia haroldiana, escolheu-se estudá-las sob a luz da Teoria da Gestalt e seu conceito de **correlato**, a ser explicado no próximo capítulo.

4. O MITO “UM LANCE DE DADOS”

4.1 Kant e Husserl

Kant revolucionou, em sua filosofia, o conceito clássico de “ser” que predominava no pensamento ocidental desde Aristóteles. Para o grego, o ser se manifestava na **substância** (o ente) ou no **acidente** (modos de ser do ente). Aquela teria ainda, uma vez retirados de si todos os seus aspectos individualizantes, uma estrutura universal, que a diferenciaria das demais substâncias, e que ele chamara de **forma**.

Já para Kant, o “ser” dá-se no pensamento (HEIDEGGER, 1991). Ele é o encontro da **matéria** – dados empíricos postos ao sujeito – com a **forma** – poder ordenador e unificador do entendimento. Conseqüentemente, o estudo da percepção adquire fundamental importância, pois é neste momento da apreensão do sensível que se configura o fenômeno ontológico:

Até onde chega a percepção e o que dela depende, segundo leis empíricas, até ali também chega o nosso conhecimento da existência das coisas. (KANT, 1965, p. 228)

Segundo o filósofo alemão, o fato perceptivo nasce da soma do entendimento com a sensação. Aquele é a qualidade cognoscitiva inerente ao sujeito, e independente do estímulo externo. Já esta é a representação advinda das impressões diante do objeto. Esses dois elementos fundidos criam uma síntese, e diversas sínteses unificadas geram o conhecimento. Tal processo ocorre em três fases: a primeira, chamada de **apreensão**, é a captação de diversos elementos da intuição no tempo e no espaço; depois disso, tais impressões passam pela etapa da **reprodução**, quando serão sintetizadas e transformadas em imagens pela imaginação, que tem o papel de atribuir uma organização à teia caótica de sensações; e finalmente essas imagens sofrerão o **reconhecimento**, estágio em que elas são representadas em um conceito após serem confrontadas com dados da memória do sujeito.

É importante ressaltar a relevância que o termo “unidade” adquire na teoria kantiana de percepção – conceito que os gestaltistas iriam, um século e meio depois, explorar ao máximo: como, para ele, a mente (o Eu) é claramente una, as representações feitas por ela devem, necessariamente, também ser unitárias, ainda que advindas de excitações sensoriais

múltiplas, até infinitas. Isso ocorre através da “unidade originária sintética”, qualidade inerente a toda e qualquer representação.

O que garante essa unicidade necessária à consciência empírica, ou o conceito *a priori* que funciona como um fio condutor entre percepções momentâneas é o tempo. Ele manifesta-se de três modos, a saber: através da **permanência**, que é o que permite a existência de um objeto independentemente das variações de seu estado (que Kant chama de acidente³⁵); da **sucessão**, nascida do fato de que a percepção exige um encadeamento de fenômenos para localizá-los no tempo e no espaço, a partir da lógica de causa e efeito, sendo assim condição indispensável para o estabelecimento da ação; e finalmente a **simultaneidade**, em que, diferentemente da sucessão, a ordem de apreensão é indiferente, mas o que vale é a coexistência de perceptos em reciprocidade temporal e espacial, ou seja, agindo uns sobre os outros.

Desse modo, é pela percepção (regida pelos modos de manifestação do tempo) que temos acesso ao mundo. Eis que surge a dicotomia kantiana: tudo que se mostra a nós faz parte do mundo fenomênico, dos fenômenos, das nossas representações sensíveis. Já o “mundo-em-si”, chamado “noumenal”, não é atingível ao humano, pois dele temos apenas uma “réplica interior”, já afetada pelos nossos sentidos.

Uma tentativa de solução ao dualismo de Kant veio com Husserl, um século mais tarde. O fundador da Fenomenologia – doutrina que surge como reação ao modo factual e positivista com que o pensamento humanístico do século XIX era exercido – nega o mundo do númeno e concentra sua teoria exclusivamente no fenômeno, conceito que ele amplia como sendo toda e qualquer existência, seja material ou ideal. Seu estudo deve ser eidético, ou seja, buscar a sua essência pela “redução”, que é a busca da origem da consciência, da própria gênese perceptiva desse fenômeno³⁶. Por isso Husserl também foi uma figura fundamental nos avanços dos estudos de percepção.

³⁵ Note-se a sutil diferença entre o conceito aristotélico de acidente – modo de ser do ente, suas qualidades e relações diversas – com a definição do filósofo alemão – variações de estado. Kant (op. cit., p. 192) exemplifica: “O nascimento e a morte não são mudanças do que nasce e morre. A mudança é um modo de existência que sucede a outro modo de existência do mesmo objeto. Tudo o que muda é, pois, permanente, e só o seu estado é que varia”. Tal variação é o acidente.

³⁶ Há uma contradição entre os primeiros escritos de Husserl – em que ele crê ser a consciência auto-suficiente para intuir as essências da natureza – e a parte final de sua obra, em que admite a existência do mundo noumenal.

4.2 A escola de Berlim

Foi na chamada “Escola de Berlim” que Wertheimer, Köhler e Koffka³⁷ fundaram a Psicologia da Forma, ou Psicologia da Gestalt, no começo do século XX. Seu ideal era de contrapor-se ao pensamento dominante na Psicologia do século anterior, que impunha como método a análise das propriedades das sensações humanas, ignorando ou minimizando a relevância de seus conteúdos. Podem-se notar em seus trabalhos três fortes influências: Kant, Husserl e Ehrenfels.

De Kant, os gestaltistas herdam a preocupação com a **forma**. Como o filósofo, valorizam os estudos da percepção humana, e levam suas investigações ao laboratório, priorizando o sentido da visão. Entretanto, não corroboram a dicotomia kantiana matéria/forma, que supõe um equilíbrio estático ao psiquismo. Ao contrário, acreditam na imanência da forma, isto é, em um equilíbrio dinâmico **inerente** à estrutura percebida, não apenas no nível do pensamento – como Kant – mas antes disso, em um estágio físico.

Portanto, a percepção visual organiza-se em uma forma, uma estrutura, uma gestalt³⁸ (palavra alemã adotada em quase todas as outras línguas pela dificuldade de uma tradução fidedigna) não porque o cérebro tenha tal poder ordenador puro – e é nesse ponto que divergem de Kant –, mas porque as forças naturais assim se organizam. Para tal comprovação, usaram experimentos com circuitos elétricos, efeitos sonoros e outros elementos estruturais.

Isso resulta em uma visão diferenciada da relação parte/todo. Negando a teoria atomística imperante no século XIX, os gestaltistas defendem que o todo não é uma soma das partes, mas contém uma propriedade singular, sendo mais que o fruto de um mero processo aditivo.

Tal conceito fora herdado a eles por Ehrenfels, que em 1890 publica “*Über Gestaltqualitäten*” (“Sobre as qualidades da Gestalt”), trabalho em que, ao analisar melodias e figuras, nota a presença de um todo orgânico que contém uma qualidade inerente a ele, independentemente do conteúdo das partes. Uma melodia, embora composta por notas, é reconhecida pelo ouvinte por conter uma medula estrutural (Gestalt) que lhe confere a

³⁷ Apesar de Wertheimer ser um pouco mais velho que seus dois colegas, os estudos dos três são de tal forma interligados – tanto no período em que pesquisaram juntos, em Berlim e nos Estados Unidos, como nas fases em que se separaram – que este trabalho considerará suas teorias como uma só, dada a dificuldade em se identificar o papel individual de cada um nas descobertas do grupo.

³⁸ Os dicionários de língua portuguesa registram os termos Gestalt (plural: Gestalten, fiel ao alemão) e Guestalte (plural: guestaltes). Decidiu-se pela primeira forma, por ser a mais corriqueira em trabalhos acadêmicos.

personalidade. É por causa disso que, mesmo tocada em um tom diferente (ou seja, cada uma de suas notas é alterada), ela continua sendo identificada pelo fruidor. Isso acontece porque, embora suas partes tenham sido modificadas, o todo permanece o mesmo, seja pela manutenção do tempo entre as notas, seja pelo seguimento de uma escala musical. As notas musicais da melodia, independentemente do tom, reagem entre si de maneira a produzir o mesmo todo. Paul Guillaume (1966, p. 19) explica a conclusão do filósofo austríaco:

O essencial, nos fatos físicos como nos fatos psíquicos, é a possibilidade de reagirem uns sobre os outros, realizadas por certas condições de proximidade no espaço e no tempo. São essas **relações de causalidade** que dão uma existência real ao todo físico, assim como à melodia percebida. [grifos originais]

Essas relações de causalidade são responsáveis por uma dinâmica interna auto-regulável do sistema (seja ele uma figura vista ou uma melodia escutada) que sempre busca o mesmo equilíbrio. A tal fenômeno, portanto, Ehrenfels deu o nome de *gestalt*.

O passo adiante que os pesquisadores da Escola de Berlim deram em relação ao seu antecessor austríaco foi descobrir que a percepção (todo) também não é a soma das sensações (partes) e “algo mais”. O todo é **apriorístico** às partes, que apenas passam a existir uma vez que ele seja desmembrado. Desse modo, os elementos constituintes de uma totalidade apenas existem em função desta. Determinada nota em uma melodia é diferente da mesma nota tocada isoladamente, já que no segundo caso ela não estaria submetida à engrenagem de uma melodia, e seria, *per se*, um todo. No primeiro exemplo, ela existe em virtude da melodia em que está inserida.

Os gestaltistas confrontam, ainda, uma melodia com um acorde: ambos são combinações de notas. A primeira, entretanto, contém partes identificáveis, enquanto o segundo tem tal grau de coesão que é impossível à percepção desmembrá-lo. São, respectivamente, formas fracas e fortes.

Já de Husserl, a influência mais significativa foi a de concentrar a preocupação no **fenômeno**. Tanto na Fenomenologia como na Teoria da Forma, a recepção perceptiva e a experiência psíquica, em suas significações e inteligibilidades, não são submetidas à relação sujeito-objeto. Tal dicotomia, em si, nasce do fenômeno, e da maneira como ele é percebido.

Os pensadores da escola de Berlim, entretanto, divergem de Husserl quanto à sua visão do todo, que consiste na crença de que todo objeto, embora parte de uma multiplicidade de estímulos, contém em si um caráter uno e acabado, que ele chama de **essência**. O método para se atingir tal unidade é a imaginação transcendental, com a qual se supera a natureza

multifacetada da percepção e se atinge esse núcleo essencial do percepto. Os gestaltistas refutam o todo como “essência”, mas o vêem como uma qualidade inerente e natural ao objeto, dada imediatamente ao perceptor, e não como algo a “ser buscado”.

Desse modo, a relação todo/parte descrita pelos teóricos da Forma difere tanto da crença kantiana de que a totalidade nasce do encontro forma e matéria em nível psíquico, como do postulado de Husserl de que o todo é um núcleo indivisível da idéia de um objeto. Também de Ehrenfels eles se afastam, ao negar ser a “Gestalt” a soma das partes adicionada a algum outro elemento. Para Wertheimer, Köhler e Koffka, o todo ou gestalt é uma realização, em nível fenomênico, que nasce da organização funcional de forças naturais, cujo equilíbrio dinâmico atinge uma estrutura medular apriorística às suas partes, que apenas passam a existir quando de seu desmembramento intencional por parte do perceptor.

Tal processo contém três estágios de integração: em nível **físico**, mais elementar, quando as forças espaciais ainda são mais independentes; no cérebro, dá-se a fase **fisiológica**, em que o elemento espacial desaparece, e a coesão se intensifica; e finalmente a fase **psíquica**, em que se dá o fenômeno da percepção, bem como sua posterior significação, após a total integração dos elementos constituintes. Köhler (1978, p. 80) explica que

O estado final somente será atingido quando mediante alterações consecutivas de cada ponto interno, as forças e relações internas se relacionarem e atuarem entre si, de tal forma que não mais provoquem nenhuma alteração de estado, ou seja, do processo (agora) estacionário.

Entre as três fases citadas da relação parte/todo existe, para os gestaltistas, um princípio básico, que é o do **isomorfismo**: uma identidade ou correspondência (mas não igualdade) entre elas, ou seja, entre as forças do mundo-em-si, de seu análogo cerebral e do resultado percebido. Cada uma de tais estâncias é denominada “**correlato**”: quase-igualdade do mesmo fenômeno perceptivo. É tal qualidade que confere fidedignidade à percepção.

4.3 Princípios de organização da forma

A formação perceptiva da Gestalt não é, entretanto, aleatória. Ela é regida por uma lei básica, a “Lei de Pregnância”, que consiste no fato de que a percepção será sempre a forma mais simples possível. Para tal, cinco princípios orientam o processo de construção de uma estrutura: o mais forte deles é o princípio da **semelhança**, que faz com que agrupemos elementos similares em uma só forma. Na figura 3, a Gestalt formada é uma seqüência de

linhas horizontais, alternando-se entre claras e escuras. Não se agrupam, por exemplo, linhas verticais ou diagonais, pois os pontos equivalentes “atraem-se”.

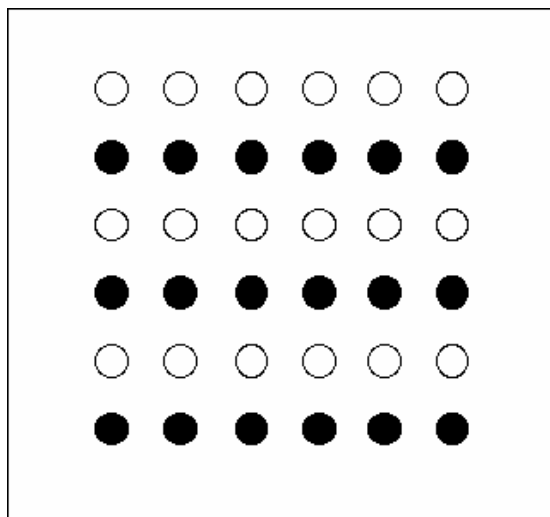


Figura 3: Princípio de Semelhança³⁹

O outro princípio que forma com o de Semelhança a essência da percepção é o de **proximidade**. Ambos “são dois fatores que muitas vezes agem em comum e se reforçam mutuamente [...] para unificar a forma” (GOMES FILHO, 2004, p. 34). Na figura 4, a Gestalt formada é uma seqüência de quatro colunas verticais, depois desmembradas em oito. Isso ocorre pela disposição espacial dos pontos: como a forma percebida será sempre a mais simples possível, os quatro agrupamentos vistos são tomados como unitários.



Figura 4: Princípio da Proximidade⁴⁰

Quando houver conflito entre os dois princípios, porém, o de Semelhança prevalecerá. Além deles, há outras três leis que interferem no estabelecimento da boa Gestalt: a **Boa**

³⁹ Imagem obtida em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Gestalt_ley_d_e_semejanza.png>

⁴⁰ Imagem obtida em <<http://www.tipographia.com.br/aulas/gestalt.htm>>

Continuação, que é a tendência cognitiva de se ignorar quebras de linhas que desfavoreçam a pregnância da forma. Na Figura 5, vê-se um tridente, embora uma análise detalhada mostre que há uma quebra no dente do meio.

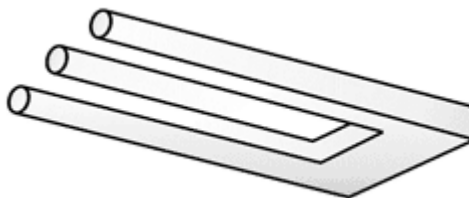


Figura 5: Princípio da Boa Continuação⁴¹

O Princípio do **Fechamento**, por sua vez, é a criação de uma forma mais pregnante a partir de uma estrutura aberta. Na Figura 6, há a ilusão de um quadrado, embora ele não exista. Finalmente, pelo princípio da **Unidade**, uma totalidade perceptiva mais cômoda é destacada diante de uma composição qualquer. É por isso que, na Figura 7, vê-se um quadrado a partir das linhas verticais.



Figura 6: Princípio do Fechamento⁴²

Entretanto, os princípios de Boa Continuação, Fechamento e Unidade apenas atuam quando não há relações de Semelhança ou Proximidade, que serão sempre mais pregnantes.

⁴¹ Imagem obtida em < http://www.desenhoindustrial.com.br/artigos_t_gestalt.htm# >

⁴² Imagem obtida em < http://www.desenhoindustrial.com.br/artigos_t_gestalt.htm >

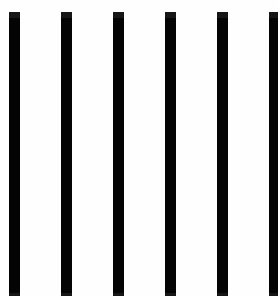


Figura 7: Princípio da Unidade⁴³

Essa “melhor forma” apreendida no processo de isomorfia psiconeural, porém, nunca se apresenta sozinha: há, no córtex, uma segregação no contorno de tal estrutura, e uma corrente elétrica que age dentro das “bordas” formadas a partir de tal seção, o que permite a melhor distinção da Gestalt. Ao que está delimitado por tal perímetro os gestaltistas⁴⁴ deram o nome de **figura**. O que o excede, de **fundo**. Se aquela está sempre no “primeiro plano” da presença perceptual, e tem seus limites claros e estabelecidos, este aparece “por detrás”, como elemento circundante, disforme, ilimitado, estático. Um não existe sem o outro.

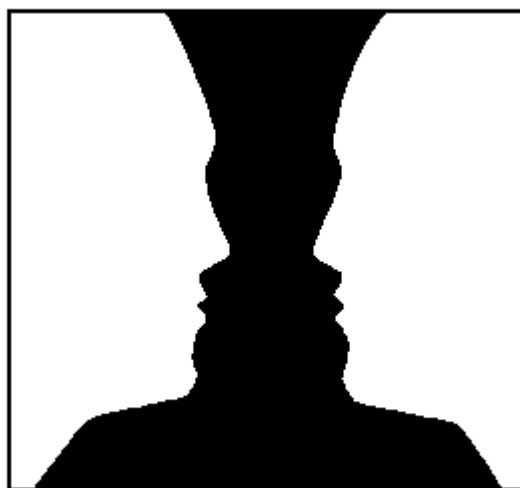


Figura 8: Figura reversível (perfis-taca)⁴⁵

⁴³ Imagem obtida em < www.mxstudio.com.br/views/tutorial.php?act=vi... >

⁴⁴ O conceito de figura/fundo foi primeiro desenvolvido por Edgar Rubin, psicólogo discípulo de Husserl, em 1912.

⁴⁵ Imagem obtida em < <http://www.ufrgs.br/faced/slomp/edu01135/perfis-taca1.jpg> >

Toda percepção visual estrutura-se, pois, em uma figura e um fundo. Certas gestalten, porém, por alguma característica inerente, produzem uma obstrução cortical que impede o perfeito fluxo elétrico e causa o fenômeno da **reversibilidade** – quando a figura não é estável e alterna-se com o fundo. Na ilustração 8, pode-se ver uma taça negra como figura, em um fundo branco, ou duas faces brancas em perfil, frente a um fundo preto. O pós-imagem causa a reversão em poucos segundos.

4.4 Outros estudos gestálticos

Não foram apenas Wertheimer, Köhler e Koffka que estudaram as propriedades da Gestalt. Paralelamente a eles, na Universidade de Leipzig, um time de pesquisadores chefiados por Felix Krueger desenvolvia a *Ganzheitspsychologie*, ou Psicologia da Totalidade. No campo da percepção, afirmavam que a formação de uma Gestalt passava por quatro estágios: a recepção de dados aleatórios e indistintos; a organização em figura/fundo; a delimitação de contornos (em todas essas fases, há o que eles chamavam de **pré-gestalt**); e, finalmente, a gestalt final. Diferentemente dos teóricos de Berlim, eles creditavam maior importância a fatores externos ao processo perceptivo, como aspectos emocionais. Assim, as primeiras fases são regidas mais por elementos cognitivos internos, enquanto as últimas sofrem maior influência do contexto.

Na segunda metade do século XX, outras linhas de pesquisa continuaram os avanços da Teoria da Forma. Carl Weizsäcker, físico alemão, desenvolveu o conceito de **Gestaltung**, uma força geradora da gestalt, anterior a ela, e fruto de uma matriz cinestésica natural do movimento estruturante. Assim, toda figura, por mais definitiva que seja, possui em estado latente esse pulsar de forças que intervieram na sua organização, e estruturaram o espaço-tempo no fenômeno da percepção.

A Gestaltung não cria apenas gestalten perfeitas, mas também formas não prenhas, incompletas, que não encerram em si um significado definitivo. É o fenômeno da **ungestalt**⁴⁶, um percepto que exige algum tipo de complementação subjetiva. Fatores internos como necessidade ou desejo, então, criam impulsos que distorcem o resultado apreendido dos sentidos, e fazem surgir percepções agora completas, mas menos fidedignas que uma gestalt. Isso é comum na percepção estética, como se verá mais adiante.

⁴⁶ Conceito originalmente criado por William Stern, psicólogo alemão contemporâneo a Wertheimer, que também desenvolveu o QI, ou quociente de inteligência.

Passado quase um século da primeira obra de Wertheimer, quão atual pode ser considerada a Teoria da Forma? Seus ecos em estudos contemporâneos de Psicologia se dão principalmente na questão do isomorfismo psiconeural, ainda hoje aceita como uma realidade na experiência perceptiva. Também no Brasil, pesquisadores como Antônio Gomes Penna e Arno Engelmann defenderam a Gestalt em nível acadêmico. Este (2002), citando trabalhos atuais – como os de Eckart Scheerer e Gerald Westheimer – afirma:

O impacto da obra inicial de Max Wertheimer em 1910 é importante hoje em dia. Os pesquisadores atuais não aceitam mais a visão simplificada segundo a qual as operações corticais seriam comportamentalizadas. A idéia antiga do isomorfismo psiconeural, ainda que se sirva de modelos mais sofisticados, continua viva.

Também no campo da percepção visual a Psicologia da Forma continua sendo revisitada. Além da inserção já consagrada – em diversas línguas – da palavra “gestalt” como sinônimo de estrutura unitária percebida, os princípios de organização da forma elaborados pelos teóricos de Berlim são uma fundamental contribuição aos estudos contemporâneos da visão.

Um exemplo disso é a recente teoria da **Inteligência visual**, conceito de Donald Hoffman que confere ao processo de formação de imagens na retina uma sistemática semelhante à da linguagem na teoria de Noam Chomsky, a saber: há no cérebro humano uma pré-disposição inata à construção ilimitada de frases (ou figuras) a partir de um número finito de regras universais:

Mas, então, porque todos nós vemos as mesmas coisas? O consenso é mágico? Não. Temos consenso porque temos as mesmas regras de construção. Vemos as mesmas coisas porque construímos as mesmas coisas. E construímos as mesmas coisas porque utilizamos as mesmas regras de construção. (HOFFMAN, 2000, p. 74)

O autor elenca, então, dezena de normas segundo as quais o cérebro elabora as imagens retinianas, desde pontos e linhas até sistemas tridimensionais. Nota-se entre suas regras e os princípios de organização gestálticos uma clara relação embrionária.

Há, ainda, outra teoria da Psicologia atual frequentemente ligada à Escola de Berlim pela apropriação do termo “Gestalt”: a Gestalt-terapia – método psicanalítico criado pelo alemão Fritz Perls que visa a abordar o paciente a partir de sua inserção em um macrocosmo, e permitir que ele desenvolva uma existência mais vívida em virtude de tal perspectiva. Tal caráter holístico, entretanto, muito pouca relação tem com a Teoria da Forma, e não interessa à pesquisa em tela.

4.5 Críticas à Gestalt

A Teoria da Forma foi alvo de algumas críticas ao longo do século XX. O fundador da Reflexologia, Ivan Pavlov, é um claro exemplo: embora ele admitisse o conceito de Gestalt, afirmava que elas nascem de associações mentais, e não que são elementos formadores destas, como defendiam os pesquisadores de Berlim.

Também Donald Hebb, importante psicólogo canadense, questionou o caráter apriorístico da construção da forma na percepção: para ele, o fenômeno perceptivo é fruto de aprendizagem, e a experiência passada é fator fundamental para a construção do que é visto. Em suma, pensadores posteriores tenderam a considerar mais a subjetividade e o peso da experiência vivida pelo perceptor no ato da visão.

É importante ressaltar que, embora as críticas façam sentido, os gestaltistas jamais negaram o peso da subjetividade ou da experiência passada no processo perceptivo. Eles apenas concentraram seus trabalhos no fenômeno da construção da forma, seja na relação todo/parte, seja na dicotomia figura/fundo. Nesse campo, suas contribuições são inegáveis. Entretanto, toda vez que ampliaram seus estudos a outras áreas, como aprendizagem humana, comportamento ou mesmo nas implicações filosóficas de suas conclusões, não avançaram de maneira significativa.

Outra crítica digna de menção feita aos teóricos de Berlim é a de Husserl: para o fundador da Fenomenologia, os gestaltistas “coisificam” a consciência humana ao considerarem o fenômeno psíquico um produto do equilíbrio dinâmico entre diversos estados mentais coexistentes. Para o filósofo alemão, tal visão não resolve a questão ontológica, já que ignora a interioridade una (essência) do sujeito.

Discípulo de Husserl e filósofo fundamental no estudo da Forma, Merleau-Ponty defende os Psicólogos da Gestalt. Para o fenomenologista francês, a teoria de Wertheimer, Köhler e Koffka não podia ser classificada como materialista ou simplista, já que os supracitados estados mentais coexistentes não seriam como átomos, elementos independentes a sofrerem um processo aleatório de adição. Afinal, seriam parte de um todo, apriorístico e em função do qual eles próprios existiriam: o ser. Estaria resolvida, então, a deficiência do conceito dos gestaltistas: o ser enquanto consciência existe, e em função dele estados psíquicos específicos convivem em equilíbrio.

Merleau-Ponty afirma, ainda, que o conceito gestáltico de forma encerra a dicotomia com que Husserl conviveu em seu trabalho: o conflito natureza x consciência, pois a idéia de um movimento estruturante inerente às coisas e em isomorfia tanto na natureza quanto na

consciência faz supor que ambas as esferas podem conviver concomitantemente, sem uma relação de aprioridade.

Desse modo, não se pode negar a relevância atual dos estudos gestálticos, quer pelo seu inovador conceito de forma, quer pelos inegáveis avanços no campo da percepção humana. Ainda que exageradamente cientificistas, e incompletos em determinadas searas, seus trabalhos têm sido fontes enriquecedoras não apenas para a Filosofia e a Psicologia, mas também para a crítica de arte, como se verá a seguir.

4.6 A concepção gestáltica da Arte

Tendo em vista os conceitos gestálticos vistos, como aplicá-los à Arte? Embora os próprios teóricos de Berlim não tenham respondido à questão, muitos dos princípios elaborados pela Psicologia da Forma foram utilizados tanto na criação como no estudo do fenômeno artístico.

Koffka chega a afirmar que a percepção é o alicerce da impressão estética, e que a lei de pregnância rege a obra de arte como um todo: nela, grandezas como equilíbrio, clareza, unidade e simplicidade são fundamentais, inclusive quando, propositadamente, o artista priva o fruidor de alguma delas, com o objetivo de gerar choque.

O fato é que o mesmo processo construtor de imagens operado cotidianamente pela percepção visual é o responsável pela recepção de uma produção artística. O que diferencia, então, a visão de uma paisagem *in loco* e a observação de uma pintura que contenha a mesma paisagem? Segundo Koffka, os estímulos recebidos da natureza são infinitos e aleatórios, o que força o perceptor a selecionar as melhores gestalten diante das condições dadas, o que não permite que o resultado apreendido tenha um nível estético de padrão artístico. Já um quadro, por exemplo, concentra dados selecionados, com “ruído visual” insignificante, possibilitando a experiência de fruição artística. Por isso a arte é comumente considerada um fator de “correção perceptiva”, já que ela opera como um retificador consciente da percepção humana, ao oferecer a esta uma estrutura idealmente perfeita.

Rudolf Arnheim (2000), discípulo de Wertheimer, produziu valiosos trabalhos relacionando a Teoria da Forma com a Pintura, a Escultura e o Cinema. Princípios como a relação figura/fundo (bem como a ambigüidade permitida pelo fenômeno da reversibilidade) e os princípios de organização da forma são por ele explorados para melhor compreender o **esqueleto estrutural** da obra de arte, que é o padrão formador de seu todo. É a partir dele que

a análise do crítico deve começar. Apenas depois de identificá-lo é que se pode estudar as partes, meras “seções que revelam um subtotal segregado dentro do contexto total” (op. cit., p. 69).

O crítico brasileiro Mário Pedrosa (1996, 144) corrobora tal idéia:

O decisivo [na percepção estética] são os valores formais intrínsecos. O fenômeno está condicionado pela propriedade figural. Como sabemos, as formas regulares, simples, simétricas têm esse privilégio. **Nelas o todo é despótico**; sua lei se manifesta já imperiosamente sobre as partes. Os seus efeitos são a percepção; não é assim uma questão de saber, é mais uma vez consequência da prenhez formal. [grifo nosso]

Ora, parece óbvio que a relação parte/todo, base da Teoria da Forma, tem muito a acrescentar à crítica de arte, especialmente quando se pensa nas “obras cosmológicas” – como denominadas anteriormente, aquelas criações que recriam um universo próprio, a partir de sua estrutura, negando o sujeito e a realidade –, tão comuns na Modernidade. Desse modo, poemas como “*L’Araignée*”, de Francis Ponge, “*Phantasus*”, de Arno Holz ou o objeto da pesquisa em tela, “*Un coup de dés*”, de Mallarmé, cujas naturezas constelares fazem supor a presença de inúmeras partes – abordagem segundo a qual eles geralmente são estudados – devem, na concepção gestáltica de Arte, ser investigados primeiro em sua totalidade. Então, a análise de suas partes se dará em função dessa unidade orgânica. O mesmo vale para filmes como “Cidadão Kane”, de Orson Welles, e “O Encouraçado Potemkin”, de Serguei Eisenstein; peças plásticas como os móveis de Alexander Calder e as telas de Kandinsky; ou romances como “*Finnegans Wake*”, de James Joyce. Enfim, obras em que um universo é recriado, com espaço-tempo próprio, e em cuja tessitura estrutural está seu sentido maior de ser⁴⁷.

Esta visão aqui defendida privilegia, claramente, o estudo da obra de arte enquanto um ente independente do sujeito, e por isso diferencia-se dos estudos psicológicos críticos que enfoquem o autor (abordagens biográficas ou estilísticas) ou o fruidor (Estética da recepção). Mário Pedrosa (op. cit., passim) chama tal prática de “Psicologia da obra de arte”, que não anula outros pontos de vista do fenômeno artístico, mas “seria a fundamental, visto que determinaria o curso que a psicologia do artista e a do expectador deveriam seguir”,

⁴⁷ Uma abordagem gestáltica da Arte difere da estruturalista no status que ambas conferem ao conceito de estrutura: enquanto a primeira acredita ser a estrutura a maneira natural de organização do mundo sensível, a segunda a considera em contradição com o empírico, como um “disfarce” a ser desvendado para que o real se desvele.

justamente por buscar a compreensão do fator mediador entre tais sujeitos, que é o objeto de arte.

Como se daria, entretanto, tal sistemática, uma vez que é sabido que o fenômeno da gestalt depende da percepção humana – portanto, do sujeito? Ora, o que se pretende fazer na pesquisa em tela é desvendar, anteriormente à Gestalt, a *Gestaltung* da obra de arte, o movimento interno formador de formas que é inerente ao objeto de estudo, e a partir do qual as totalidades perceptivas serão formadas. Estará se lidando, assim, com a tessitura estrutural da obra em um nível anterior à apreensão do fruidor.

A partir de tal entendimento, faz-se possível estudar as *gestalten* e as *ungestalten* que a produção em questão será capaz de suscitar ao receptor: aquelas, por serem universais, mais previsíveis; já estas, por envolverem a subjetividade do sujeito, conferem o caráter pessoal da fruição artística. Exatamente por isso, tais *ungestalten* são mais comuns na Arte Moderna, cujas obras apresentam certo estado de incompletude ou abertura que estimula o “complemento” de sentido no ato de recepção da obra, processo que Mallarmé chamava de “Acaso”. O psicólogo Oscar Oñativia (1974, p. 115) estabelece a relação entre a *ungestalt* e a percepção poética:

A poesia serve de exemplo pois que nela é criada uma *Ungestalt* envolvente, um clima e um ritmo quase musical que renova as palavras e leva o sentido expressivo de sua mensagem à polaridade de maior entrância da percepção. Mas, em geral, toda a arte autêntica, inclusive a arquitetura, usa deste veículo de expressão e cria campos axiológicos, determinando, em maior ou menor grau, uma tensão estética nesta dimensão polarizada de objetivação e realidade e de ressonância espiritual entrada na pessoa.

Eis a função da Arte, através da certeza de suas *gestalten* e da abertura de suas *ungestalten*: mediar a concretude do real e a incerteza da fantasia, gerando uma perturbação perceptual que impede o sujeito de fechar-se em um dos dois pólos, mas que ainda lhe permite manter certo caráter individual à coisa percebida, confirmando a imprevisibilidade da fruição artística: a vitória do Acaso.

4.7 O “Um lance de dados” enquanto estrutura gestáltica

Aplicar uma abordagem gestáltica no poema “Um lance de dados” suscita uma dificuldade imediata: como decodificar as configurações visuais imanentes das páginas, se não se pode vê-las ao mesmo tempo? Ora, o fato da obra conter 11 folhas (21 páginas na “contagem tradicional” das encadernações modernas) inviabiliza ao perceptor a apreensão de

sua totalidade, o que o leva a considerar cada uma dessas lâminas um "todo", mas ainda sim esse deve ser um "todo" provisório, intermediário, microcósmico, subordinado à completude do poema inteiro.

Desse modo, há em "Um lance de dados" um Macrocosmo virtual, não-visualizável, que contém como seções segregadas (e não meras partes constituintes, como ressaltado anteriormente) 11 microcosmos que são, por sua vez, um "todo" temporário ao fruidor (que irá virar a página). Dentro de cada uma das folhas, entretanto, há frases formadas de maneira linear, que se separam de outras através do espaço em branco da página. Cada uma dessas sentenças torna-se um "todo" no momento em que está sendo lida, tendo cada palavra como seu subtotal. Finalmente, cada palavra mallarmaica, é uma reunião que contém como suas partes os diversos aspectos que dela emanam: sua pluralidade de sentido, seu som, a forma do desenho de cada uma das letras, sua localização na página, sua tipografia, sua origem etimológica, as outras palavras ecoadas através do seu desmembramento, enfim, cada uma das palavras de "Um lance de dados" é um "todo". Na presente análise, que será feita através da transcrição de Haroldo de Campos, haverá ainda o eco do original de Mallarmé como fator influenciador de cada termo. Assim sendo, pode-se esquematizar a relação parte/todo do poema da seguinte forma: POEMA - PÁGINA - FRASE - PALAVRA. Será a partir de tal lógica que o poema será desmembrado, jamais se perdendo de vista que cada mínimo aspecto de uma palavra qualquer apenas existe em função do todo em que está inserido: é o que exige a abordagem gestáltica de uma obra de arte.

Alguns trabalhos sobre "Um lance de dados", no afã de explorarem a multipolaridade da palavra de Mallarmé, deixam de apreender a rica totalidade do poema. É o caso de Robert Greer Cohn (1951)⁴⁸, autor da mais célebre exegese já feita da obra em questão. Nela, ele efetua um admirável trabalho de investigação sobre cada termo, justificando suas escolhas interpretativas com referências obtidas em obras anteriores do poeta francês. Isso evidencia que, nesta criação, há a reunião de todos os símbolos poéticos antes esboçados em sua trajetória artística. Dentro dessa perspectiva, Cohn chama a cada palavra do poema de "mônada", e afirma que sua reunião lembra a "formação das estruturas moleculares dentro da Química Orgânica" (RC, p. 93). Tal abordagem, que contempla as palavras como átomos, é oposta à que se fará a seguir.

⁴⁸ Doravante, por motivo de clareza, tal obra será referida apenas por "RC", seguido do número da página em caso de citação direta. Nessas, aliás, a tradução terá sempre sido nossa, por não haver versão publicada em língua portuguesa.

Apoiada em Cohn, a semiótica búlgara Julia Kristeva aproxima, em seu trabalho “Semanálise e produção de sentido” (1975), o uso da palavra em “Um Lance de dados” ao conceito matemático de diferencial, formando o que ela denomina “infinito ponto”:

Não um ponto que teria como apoio uma infinidade (digamos de “idéias”), a ele exteriores, e sim um ponto (marca) que é a infinidade (das marcas), que nem por um instante poderia ser lido como único, mas que deveria, pelo contrário, soar como múltiplo, plural, infinito [...] Proponho, portanto, que se dê o nome de diferencial significante a este elemento mínimo, onde se constrói o texto e que se inscreve no fenotexto a fim de ali transpor a infinidade de significantes. [grifo original] (p. 257)

A autora, contudo, não ignora o todo do poema, que é o resumo do caminho infinito que a significação humana percorre, ou ainda o vasto histórico sócio-cognitivo que não se desgarra de cada palavra. Isto é sugerido ao final de seu ensaio, em que ela tenta adaptar as frases de “Um lance de dados” a uma empobrecedora narrativa que conta a busca da nominalização do empírico. Embora sua versão reconstrua uma das compreensões possíveis da obra-prima mallarmaica, a molduragem castradora inerente à linearidade da prosa – que Kristeva usou em sua adaptação – acaba por mutilar a constelação de significância que emana do poema.

Apresentados esses dois trabalhos que discutem a obra, cabe esquematizar a metodologia a ser usada na presente análise. Em se respeitando a máxima gestáltica de que o todo é apriorístico às partes, cada uma das 11 folhas será estudada como um subtotal subordinado ao poema, cuja primeira compreensão terá sido dada anteriormente. Então, será constatado que gestalten e ungestalten cada página sugere de imediato ao perceptor. Neste nível, elas serão consideradas apenas como um signo visual.

Entretanto, a não-pregnância do alfabeto fonético e a arbitrariedade do signo lingüístico forçam o fruidor a incorporar o sentido das palavras às primeiras gestalten (ou pré-gestalten, na teoria da Escola de Leipzig) formadas. Por isso, a segunda fase da exegese tomará as palavras impressas como um signo verbal. Na última etapa, haverá o desmembramento de todos os já citados elementos que compõe a complexa teia formadora do léxico mallarmaico. Um dos mais relevantes é a concepção do poema enquanto signo vocal, pura emanção sonora.

Cumpridas as três etapas de estudo sobre cada página (microcosmo), a gestaltung que gera a imanência da obra estará mais clara. Será o momento de se voltar ao todo (macrocosmo), e compreender a gestalt final do poema, que é a gestalt pós-imagética, fruto da

incorporação dos dados obtidos na análise das partes. “Um lance de dados” será visto, então, como um signo verbivocovisual⁴⁹.

4.8 O todo (ou a pré-Gestalt)

“Um lance de dados” é a recriação feita por Haroldo de Campos a partir de “*Un coup de dés*”, de Stéphane Mallarmé. Trata-se da fundação do mito moderno, tentativa de elaboração de uma cosmogonia antropocêntrica, que não ressalta o poder criador de algum deus, mas que coloca o homem – e seu contínuo pulsar pensante – no centro do processo de construção da realidade. Gênesis e Apocalipse fundem-se e repetem-se a cada pensamento humano.

Tal caráter cíclico da existência⁵⁰ é delineado ao longo do poema pela ondulação das palavras no espaço branco da página, que mimetiza tanto o movimento das ondas do mar como a flutuação das nuvens no céu. Tais cenários, aliás, emanam uma sensação muito acentuada de instabilidade (condição inerente a eles), que na página fica clara pela total falta de linearidade das frases e pela mudança brusca de tipos impressos.

Este ciclo gerador tem como qualidade básica o movimento: as palavras são dispostas em queda, partindo do canto esquerdo alto da folha em direção à extremidade direita baixa. Tal obliquidade adiciona dinâmica e complexidade à visualização do perceptor, educado à horizontalidade da escrita ocidental.

RC salienta que há, na alternância horizontal (frase linear) x vertical (queda) uma emanção das polaridades kinésis x stásis. Para ele, a arquitetura sintática do poema é a saída de Mallarmé para expressar a grande quantidade de paradoxos que permeia sua epistemologia (masculino x feminino, kinésis x stásis, alto x baixo, etc.) e a própria existência humana. A perturbação causada pela ausência de uma saída para tais oposições criaria uma vibração ou flutuação, estampadas pela disposição gráfica das palavras.

A variação do tamanho das letras gera alguns campos gravitacionais em determinadas páginas, em que termos menores flutuam como que “ao redor” dos maiores. Há, ao todo, sete

⁴⁹ Termo de James Joyce incorporado pelos poetas concretos brasileiros. Refere-se à condição multipolar da palavra poética, emanção verbal, vocal e visual.

⁵⁰ RC sugere – mas não desenvolve – uma proximidade com a “Doutrina do Eterno Retorno”, de Nietzsche. Outra associação possível é com o “ciclo eterno de eventos”, teoria dos estóicos gregos. O aprofundamento de tais relações extrapola, porém, o intuito da presente pesquisa.

diferentes tipografias empregadas: muito maior que as outras, a frase-núcleo do poema⁵¹ destaca-se. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”: “Um lance de dados” na P1⁵², “jamais” na P2, “jamais abolirá” na P5 e “o acaso” na P9. Se comparadas as localizações de cada sintagma na página, notar-se-á que eles estão em queda, que é o movimento típico do lance de dados.

A segunda maior tipografia é exclusiva das P8 e P9: “Se” – “fosse” / “o número” – “seria”, e é relevante enquanto ligação semântico-sintática de “O acaso” com outros termos. A terceira, em caixa-alta, constitui um importante esqueleto estrutural para a obra: “mesmo quando lançado em circunstâncias eternas / do fundo de um naufrágio” (P2) – “seja” (P3) – “o mestre” (P4) – “existiria / começaria e cessaria / cifrar-se-ia / iluminaria” (P9) – “nada / terá tido lugar / senão o lugar” (P10) – “exceto / talvez / uma constelação” (P11). Para RC (p. 72), tal padrão

corta o poema de uma extremidade a outra, e descreve uma modificação do movimento ondulatório da frase título como se segue: meio [da página] – topo [da página] – meio – base [da página] – topo – meio, e seu final, semanticamente senão gramaticalmente, rejunta-se a seu início.

Tais termos delineiam, portanto, uma onda-refluxo da frase título. Claramente subordinadas a eles, há ainda outras duas tipografias em caixa baixa: uma, nas P3, P4, P5, P10 e P11, em caracteres romanos. Outra, entre as P6 e P9, em caracteres itálicos. RC afirma que tal mudança justifica uma divisão tripartite na obra, que constaria de três ciclos: o da Natureza, o da Arte e o Final, que marcaria a convergência dos dois anteriores. Se tal rigidez de classificação não parece relevante para essa análise, fica ressaltado o contraste que diferencia, de algum modo (ao qual se voltará em outro momento), as quatro páginas com letras itálicas.

Os outros dois tipos gráficos existentes são um fenômeno isolado de uma página: na P6, a primeira e última figuras são “como se” em caixa alta (mas de dimensão menor que o terceiro nível explicitado) e itálico, que parece adquirir função similar a um parênteses, a isolar o que está no meio; já na P9, há o menor dos padrões de impressão do poema, ramificações quase ilegíveis, como que mimetizando um sussurro.

⁵¹ Não há diferença no uso de tipografias do poema de Mallarmé para o seu correlato de Haroldo de Campos.

⁵² Doravante, todas as referências às páginas (consideradas como sendo toda a folha, e não metade dela) seguirão esse modelo: P mais o seu número, por motivos de clareza.

Apesar das palavras estarem escritas nessas tipografias de modo “embaralhado” ao longo de “Um lance de dados”, há a tendência de agrupá-las através do princípio gestáltico da semelhança, aquele de maior pregnância ao perceptor. Assim, a apreensão de tipos iguais causará, primeiramente, continuidade visual entre essas figuras-palavras, seguida de uma concatenação sintática.

Na impossibilidade de tal “rima visual”, a organização perceptiva dá-se pelo princípio da proximidade: é aí que o espaço em branco atua como um grande pano de fundo sintático, mimetizando as operações mentais em busca da estruturação do discurso⁵³: Mallarmé espacializa a sintaxe, e faz do silêncio (branco da página) um agente selecionador de relações entre idéias (palavras). Ao fruidor, caberá articular os sintagmas mais próximos para gerar sentido.

Por causa disso, o branco da página passa a ser figura em alguns momentos, dominando a gestalt do leitor. Depois, volta a ser fundo durante a leitura. “Um lance de dados” configura-se, assim, em uma grande figura reversível, em que figura (palavras / estrelas / idéias / espumas) e fundo (branco / céu / silêncio / mar) alternam-se de maneira instável para o perceptor.

Esse mini-ciclo (figura-fundo) reforça o grande ciclo (vida-morte) que é o próprio poema: o Mestre, primeiro ser na Terra, morre, mas deixa como legado seu filho, que sob certa perspectiva sempre esteve contido nele. Para RC, o caráter rotatório é expresso em toda a obra pela presença latente do futuro no que se apresenta no momento da fruição: “o atual implica o potencial” (p. 34), em uma continuidade espiral, cíclica e infinita.

Assim, a vida carrega a latência da morte; o céu, o germe do mar; o masculino, a semente do feminino, e vice-versa. O poema, então, termina na menor das estâncias dos ciclos: o pulsar pensante, instantes efêmeros, contínuos, compassados de atividade mental que se confundem com a linguagem e o próprio Ser: é a fundação ontológica via pensamento, realidade via signo. Ou o acaso via um lance de dados.

4.9 Página Um

A primeira página do poema configura um contraste imediato ao perceptor: contra o fundo branco de toda a página surge, isolada, uma figura que domina sua gestalt, em letras

⁵³ Não por acaso, Kristeva aproxima “Um lance de dados” à Gramática Gerativa, de Noam Chomsky.

garrafaís: “Um lance de dados”. As idéias de rompimento, força e nascimento são sugeridas, quer pelo impacto gerado a partir da “quebra” da dominância do branco, quer pela energia visual imantada pela permanência da figura no alto. Para Arnheim (2000), a figura que vence a gravidade expressa o desejo do artista de se libertar da imitação da realidade.

A total horizontalidade da frase e a homogeneidade do tipo gráfico das letras sugerem ainda estabilidade ótica: o rompimento do branco é permanente e firme. RC associa isso à fundação da dimensão temporal. (o plano espacial será estabelecido a partir da verticalidade).

“Um”, a primeira palavra do poema, reforça tal caráter estável. Ela contém, porém, a latência do seu contrário, pois é formada por duas letras. No original, “dés” (dados) ecoa “deux” (dois), o que torna mais evidente o jogo unidade x dualidade.

“Lance” intensifica a natureza una da P1 pelo fato de estar no singular; mas, por ser substantivo e verbo (lançar) resume certa ambigüidade. Há ainda a antecipação do caráter do jogo expresso por “dados”, se considerada a quarta definição do dicionário Houaiss (p. 903): “acontecimento inesperado e/ou incerto; vicissitude, sorte, eventualidade”: o próprio acaso já contido no lance.

O substantivo “lança” é ecoado, adicionando à transcrição haroldiana um tom de violência e uma possível alusão à criação: De acordo com o dicionário de símbolos Chevalier e Gheerbrant, na Mitologia Xintoísta, a primeira ilha e o primeiro raio solar (agente emanador de vida) surgem do contato de uma lança com o mar. A lança é, ainda, um símbolo fálico que faz da P1 a essência masculina. Associada à idéia da preposição “de” (cuja função é unir, ligar), ela sugere uma nuance erótica, a ser complementada pelo princípio feminino desvelado na P2.

“Dados” (latim “datum”, o que é dado) contém em si uma ambigüidade latente: sugere “informação”, “certeza” (definição 2 do Houaiss: “que se conhece, que se sabe por antecipação”, p. 903) – sentido que irá contrapor-se ao acaso ao longo do poema. Entretanto, ao mesmo tempo, a idéia de jogo é evocada, inclusive etimologicamente, pois o nome usado para designar tais cubos numerados de marfim deriva do persa “dada”, jogo de azar. Ora, por ser o jogo a própria corporificação da dúvida, vê-se em tal termo uma tensão dialética riquíssima: o lance é de dados, de certezas e incertezas, de falsas seguranças e dúvidas relativas; de gestalten e ungestalten.

Kristeva levanta outra relevante hipótese: o “dado”, oferenda, é o próprio sacrifício pessoal do sujeito em nome da missão poética de abarcar o todo da significância. Ora, como aqui se sustenta que “Um lance de dados” é a grande epopéia da Modernidade, a P1 pode ser

encarada como uma “Invocação”, um desejo de obter inspiração, e a disposição de submeter-se ao aniquilamento do próprio sujeito – marca da modernidade, como visto – para tal.

Assim, enquanto um signo verbivocovisual, a P1 é a criação primeira da cosmogonia mallarmaico-haroldiana. É a fundação do princípio uno, masculino, reforçado pelos símbolo fálico da lança. O som crescente da frase (/ã/ - /á/) que na termina na sonoridade espelhada, difusiva de “dados” insinua reverberação, energia (kinésis) advinda do próprio lance original, e que será sempre responsável por toda a Natureza porvir. Tal energia distribui-se em quatro palavras: “Quatro é ainda o número que caracteriza o **universo em sua totalidade**” [grifo original], segundo o dicionário de símbolos Chevalier e Gheerbrant (p. 760); concentração máxima de energia, instante primeiro e único em que o todo se comprimiu em uno. A P1 é o grande momento da criação do universo.

4.10 Página Dois

A pré-gestalt da P2 indica um grande espaço em branco à esquerda, continuação do “Nada” dominante na P1, o que aumenta o isolamento de “Um lance de dados”. À direita, entretanto, o espaço vazio vai sendo tomado por mais figuras. Na primeira visualização, percebem-se duas gestalten formadas, emanções que surgem a partir do irrompimento anterior. “Jamais”, impresso na mesma tipografia que o sintagma primeiro do poema, continua-o, levado em conta o princípio de semelhança; já a outra figura, adquirindo pregnância, desdobra-se em duas sentenças distintas. Pela lei da proximidade, percebe-se que “mesmo quando lançado em circunstâncias eternas” constitui-se uma sentença independente, bem como “do fundo de um naufrágio”.

O não-alinhamento de tais frases na página sugere que elas sejam como que expelições do lance original. A idéia de concentração de energia dá-se pelo tamanho da tipografia da frase núcleo e pelas pouquíssimas palavras na P2; porém, como as figuras estão todas na parte de baixo, há a submissão à gravidade, ao contrário da P1. Esta verticalização faz gerar, para RC, o espaço no Universo.

“Jamais” continua “Um lance de dados”, e dá a ele um sentido imediato de tempo, ambíguo por natureza. O conflito instante x eternidade inscreve-se na duplicidade de sentido da própria palavra: “em tempo algum”, rejeição do eterno, e “em algum tempo” (Houaiss, definição 3, p. 1670), insinuação do esvaecimento do momentâneo. O fato de o plano temporal ser fundado, no poema, a partir de uma negação, desvela o conflito que permeia toda

a obra mallarmaica: a impossibilidade tanto de apreender o instante como de atingir a eternidade torna utópico o embate contra o acaso; o poeta vê-se destituído de poder perante sua obra. Na seqüência, “mesmo quando lançado em circunstâncias / eternas” confirma a consolidação do tempo, por seu aspecto horizontal que estabelece a linearidade inerente à natureza cronológica.

Já o espaço surgirá, de maneira definitiva, na segunda sentença: “do fundo de um naufrágio”. O mar é então colocado como cenário primeiro da existência, em uma fundação topológica de caráter pessimista, já que o naufrágio é um insucesso. A isso, soma-se a posição da frase na página, reforçando a queda – de cuja verticalidade (kinésis) o espaço será gerado. A beleza desta frase poética constata-se no som repetido /um/, representando a sucessão das vagas, seguido de um som aberto /á/, expressão do momento em que as ondas deságuam na areia. É deste modo que Haroldo de Campos compensa, em seu correlato, a importante perda de sentido no eco “*onde*” (onda) em “*fond*” (fundo) no original mallarmaico.

A P2, em sua pós-gestalt, apresenta-se portanto como a dualidade surgida do uno da P1. O uso de duas fontes tipográficas distintas e do plural em diversas palavras confirma tal passo rumo à multiplicidade. Como dito, a mais relevante expressão dual é a separação tempo-espaço que funda a realidade. Outra dicotomia latente é a oposição masculino-feminino: enquanto a horizontalidade fálica e a força visual da P1 sugerem o princípio masculino, o uso da voz passiva e o eco “círculo” de “circunstâncias” indicam ser a P2 o arquétipo feminino.

A instabilidade do mar e o movimento de sobe e desce das ondas são percebidos pelos sons contrastantes (/an/ e /á/) ao longo da P2; outra associação plausível é a aliteração em /d/ e /t/, que denota o ricochete contínuo dos dados em queda após o lance da página anterior.

Mais aspectos da P1 podem ser inferidos a partir da análise da P2 (corroborando a idéia da relevância macrocósmica na compreensão do microcosmo, defendida em tal abordagem gestáltica do poema): se esta, como constatado, representa o mar, aquela mostra-se como a figuração do céu, cenário primeiro do lance de dados original, o que explica sua posição no alto da página. O extenso espaço em branco da P1, assim, pode ser entendido tanto como o Nada pré-criação quanto como o céu. Na virada para a P2, o branco metamorfoseia-se em mar.

Opostas porém complementares, P1 e P2 encerram em si o primeiro ato da fundação do mito mallarmaico-haroldiano: estabelecidas as dialéticas fundamentais (céu-mar, tempo-espaço, masculino-feminino), toda a natureza será mero fruto da interposição de tais elementos – a começar da P3.

4.11 Página Três

A primeira figura formada a partir da visualização da P3 é uma onda que se espalha mais pela página que anteriormente e começa a se uniformizar. Totalmente concentradas nos cantos alto esquerdo e baixo direito da folha, as palavras apresentam-se em queda, desenhando uma obliquidade que sugere movimento. Tal dinamismo, novamente fruto da kinésis, sofre certas resistências, expressas pela horizontalidade prolongada (stásis) em algumas linhas.

Os grandes espaços em branco nos cantos superior direito e inferior esquerdo operam como fundo, ressaltando a idéia de precipitação diagonal. A primeira figura, à esquerda – por onde invariavelmente o leitor começará – mostra um espaçamento maior entre os termos, aumentando a energia cinética imanente no conjunto. Já a segunda, à direita, sugere um bloco mais compacto, de orações horizontalizadas e peso visual maior (para Arnheim (op. cit., p. 25), “qualquer objeto pictórico parece mais pesado no lado direito do quadro.”).

Tem-se a impressão que, uma vez tendo espaço e tempo sido fundados na P2, a Natureza tende à homogeneização: os eventos subseqüentes são menos relevantes – ou perturbadores da ordem. Em virtude disso, o grau do choque visual na P3 é bem mais ameno que nas páginas anteriores. Há apenas uma disparidade de tipografias: “seja”, a primeira palavra, mantém a fonte com que a P2 terminara: clara remissão à energia acumulada da fundação cronotópica. A partir dela, pode-se concluir – pelo princípio da semelhança – que todo o restante da P3 (no mesmo padrão de impressão) é uma enorme ramificação de “seja” – e, portanto, da P2.

Pelo princípio da proximidade, vê-se na primeira figura (à esquerda) o desgarre de “Abismo”, que se apresenta fora da “linha” de queda dos sintagmas. Então, ganha destaque como o termo-chave de tal bloco, bem como delineia, entre ele, “que” e “branco” uma concavidade que – pelo princípio do fechamento – pode ser imaginado como o próprio desenho de um abismo. Já o segundo bloco (à direita), visualmente mais uniforme, insinua apenas um ziguezague pela interposição de frases curtas e longas, o que poderá ser mais bem compreendido na pós-Gestalt.

O uso da mesma tipografia em “mesmo quando lançado em circunstâncias eternas do fundo de um naufrágio”, na P2, em “seja”, na P3, e em “o mestre”, na P4, sugere para RC a formação de uma frase significativa: “naufrágio seja o mestre”, remissão ao fracasso já inerente à primeira das iniciativas humanas. Para esta pesquisa, o princípio gestáltico de semelhança corrobora com tal interpretação; outra possibilidade é considerar “seja” e

“mestre” as últimas reminiscências do lance original, como que partículas expelidas a partir da P1 no branco/Nada das páginas seguintes. A posição na folha de “mestre”, mais à direita que “seja”, insinua uma expectoração mais violenta daquele sintagma em relação a este – o que explica que esteja na P4. Cada um deles, então – na sua respectiva página – gerará suas próprias ramificações.

Para Julia Kristeva, “seja” adquire, em uma suposta sintaxe mallarmaica, o papel de parênteses, como que isolando a P3 e conferindo ao “mestre” o legado da continuação do “naufrágio”. Para a semioticista, então, o abismo-asa (imagens que se fundirão) é uma metáfora do processo cognitivo inconsciente de significação, o momento imediatamente anterior à nominalização limitante dos objetos, de que já se falou neste trabalho. Embora perfeitamente plausível, este viés de compreensão da P3 não se alinha com as máximas gestálticas, já que, em se considerando “seja” um “isolante” da P3, “mestre” também teria que operar a mesma função na P4, por estarem eles no mesmo padrão de impressão. Seria perdido, então, o elo de continuidade entre as páginas.

Na P3, como acima antecipado, outro princípio de organização da forma, o da proximidade, concatena dois blocos subordinados a “seja”, ambos em tipo gráfico menor. O primeiro conta com a partícula “que”, conector mais visual que sintático, formando a ilusão ótica de queda e ajudando a delinear na topologia dos vocábulos a concavidade do Abismo.

Este, curiosamente, é gerado não apenas a partir do caráter ontofânico (gerador de existência) da palavra mallarmaica, como outros referentes em “Um lance de dados”, mas concomitantemente irrompe a página enquanto palavra e ícone. Este imenso gerador da natureza é adjetivado por um tríptico (“branco / estanco / iroso”) em forte movimento descendente na página, que retrata a potente energia pulsante emanada pelo Abismo.

Já “sob uma inclinação” é uma frase que restitui a horizontalidade após a aguda verticalização anterior. A preposição “sob” é ambígua: pode significar “abaixo de”, submissão do Abismo à asa (cuja imagem já foi antecipada no original – “*aile*”; na transcrição, surgirá em seguida); ou “em presença de”, que marca o momento que antecede à fusão de fato. Se “uma” denota unidade, a dialética “inação – ação” dentro de “inclinação” contém dualidade, força essa que atinge seu limite, prestes a explodir na conquista do múltiplo. Além disso, antecipa a hesitação do Mestre da P4 entre agir (lançar os dados) ou não.

Apenas a partir da aparição da preposição “de”, com sua função morfológica de unir, que se configura a fusão Abismo-asa. A verticalidade entre os dois “de” mostra, no corpo do texto, que o vôo não foi bem sucedido (pode-se entender tal queda como o deslocamento gráfico do mesmo “de”); já a ASA aparece repetida em A SuA. Haroldo de Campos (1974, p.

123) chama tal recurso de “curva retilínea, em quiasmo”⁵⁴. Por ser “asa” um palíndromo, essa frase poética torna-se um espiral comprimido em duas dimensões, sempre a retornar ao começo (primeiro “de”).

O segundo “de” opera como um conector visual entre a figura do “Abismo-asa” (já totalmente unidos, como atesta a posse indiciada por “a sua”) e o segundo bloco da P3, no canto direito baixo da página. Agora, a asa metamorfoseia-se em vela, e o abismo gerador torna-se o barco portador da existência. A preposição se liga a “antemão” na locução adverbial “de antemão”, “previamente”, conferindo aprioristicamente a fatalidade do destino – já prenunciado no naufrago da P2. No começo desse agrupamento, a passagem ao mundo das coisas físicas se concretiza com diversos elementos: o eco “mão” em “antemão”, outra metonímia do Mestre – agora mais corporificado que em “mente”. Também a terra solidifica-se, delimita-se, com a insinuação de “retombo” em “retombada”: segundo o dicionário Houaiss (p. 2446), é a “reconstituição dos limites de uma propriedade”. Além disso, “alçar”, além de “erguer”, pode significar “edificar” (segunda definição, Houaiss, p. 142), o que simboliza o trabalho da Natureza na construção de sua parte terrestre, futura sede da humanidade.

O dístico “cobrindo os escarcéus” / “cortando cerce os saltos” recoloca o mar como cenário deste navio. O céu, entretanto, permanece “espelhado” nos ecos “céus” e “altos”. A contundência semântica dos versos supõe um oceano revolto, o que explica a queda em cascata dos versos para a direita, até a normalização em “no mais íntimo resuma”, onde a disposição das palavras na página sugere calma até o fim da P3.

Desse modo, em um mar menos agitado, a embarcação portadora da multiplicidade, consolidada nos plurais “escarcéus” e “saltos”, continua seu caminho rumo ao fundo do mar, ao naufrágio prenunciado. Para RC, o verbo “*résume*” (resuma) é o ponto nodal da página, por simbolizar a inversão topo/base da onda – onde começa o afundamento – e o eterno recomeço: seu étimo é o latim “*résumo*”, recomeçar. O fracasso da empreitada da multiplicidade é acompanhado pelo germe de uma nova tentativa, o que relativiza sua falta de êxito.

Os próximos versos mostram-se altamente imagéticos: A “envergadura” (HOUAISS, p. 1172, definição 3: “a parte mais larga das velas de um navio”; definição 4: “distância máxima entre as extremidades das asas, quando abertas, esp. das aves e dos morcegos”), que remete à parte de cima do navio, vê-se “enquanto casco”, ou seja, invertida, rumo ao fundo do

⁵⁴ O mesmo fenômeno acontece no original, mas anagramatizado: “*AILE ... LA sIEnne*”.

mar. Haroldo de Campos resalta a ligação sonora entre “hiante” e “antemão”, primeira palavra do segundo bloco da P3. Visualmente, a repetição de “ante” pode delinear, no corpo da página, a queda do mesmo elemento, mas agora metamorfoseado de asa para vela. Nesta interpretação, “sua” refere-se à vela.

RC, entretanto, liga os verbos “*plane*” (plane) e “*résume*” (resuma) – ligados pela preposição “e” de “e cobrindo os escarcéus” –, bem como o adjetivo “*béante*” (hiante), ao Abismo. Este, já caído, agora no fundo do mar, aguarda a chegada do navio a afundar. A ambigüidade de “hiante” (“aberto” e “faminto”) e o valor temporal de “enquanto” (estabelecendo uma simultaneidade imagética próxima da montagem cinematográfica) fazem crer que tal compreensão do trecho é a mais verossímil.

A última imagem do encontro da embarcação com o Abismo invertido (ou do encontro com seu próprio passado, já que ela mesma fora, antes, o Abismo) mostra a hesitação daquela, lutando contra seu destino de reencontrar a unidade e a dualidade: “um ou de outro”. A partir desse momento, unidade, dualidade e multiplicidade passam a coexistir.

A última frase delinea o caráter vacilante da nau, que, “pensa”, oscila nas ondas do mar. A presença de duas preposições “de” insinua um movimento de vai-e-vem. O adjetivo “pensa” sugere, ainda, o verbo “pensar”, outra remissão ao Mestre vindouro, cuja hesitação terá sido herdada do navio condutor de sua própria existência.

Sendo esta a *Gestaltung* essencial da P3, sua pós-gestalt pode agora ser contemplada: trata-se da queda de um elemento primeiramente apresentado – verbal e visualmente – como um Abismo, que despenca do céu em um movimento brusco. O primeiro bloco da P3, aliás, pode ser encarado como um relâmpago, gerador de energia e condutor do céu ao mar (ou à terra, em formação, como visto). O som áspero de “branco / estanco / iroso” associado ao ruído truncado da coliteração em /p/ e /b/ de “plane desesperadamente” fundamentam essa possível configuração verbivocovisual.

Já no segundo bloco, o Abismo metamorfoseia-se em uma embarcação cujo zigzague pelo mar é delineado, e mostra-se mais estável visualmente. Para RC, o desenho do casco de um navio é insinuado entre “até adaptar” e “de uma nau”.

A repetição de sons oclusivos e sibilantes de /c/ em “e cobrindo os escarcéus / cortando cerce os saltos” mimetiza o choque da nau contra as ondas e o “corte” da água pelo casco. Já na última parte do segundo bloco, a alternância das letras /p/, /d/ e /b/ com vogais fechadas em “pensa de um ou outro bordo” sugere o movimento pendular do barco, hesitante, rumo ao Abismo.

Em suma, a P3 é a página da concretização da multiplicidade do mundo físico, com o fracasso do Abismo-barco sendo relativizado por seu legado: o germe da existência, da própria vida, gerará na P4 o Mestre, vacilante ancestral da humanidade.

4.12 Página Quatro

A pré-Gestalt da P4 exhibe pela primeira vez no poema uma uniformidade de figuras pela página, com todos os quadrantes sendo tomados. Se na P3 o mundo físico concretizou-se, agora ele inicia um período de expansão espacial. Os sintagmas são muito curtos (às vezes, palavras permanecem sozinhas), em contraste com a linearidade mais aguda da P5. Isso sugere certa instabilidade da Natureza ainda em formação, interagindo com o início da raça humana.

O caráter breve das “sentenças” permite inúmeras concatenações lógico-sintáticas por parte do fruidor, que pode juntar termos à esquerda com outros alinhados à sua direita, ou ainda com aqueles posicionados diretamente abaixo deles. É, até aqui, a página que oferece maior escopo de abertura interpretativa. Há um grande jogo de energias visuais complementares e/ou concorrentes, repelindo ou atraindo umas às outras, e permitindo infinitas seqüências frasais.

Há duas tipografias na P4: “O mestre” segue o padrão de “Naufrágio” e “seja”, das P2 e P3 respectivamente, podendo esta ser considerada uma sentença: pelo princípio de semelhança, “naufrágio seja o mestre”, como já dito. Todas as outras palavras estão impressas em tipo menor, constituindo-se (ainda pela lei gestáltica da semelhança) em uma única ramificação de “o mestre”. De fato, será visto que tudo, nas P4 e P5, se refere ao antecessor da raça humana.

Entretanto, uma visualização um pouco mais atenta mostrará uma divisão ao centro da página, sendo possível aglutinar os sintagmas em dois grandes blocos, um entre “fora de antigos cálculos” e “passar ativo” (parte de cima da página) e outro entre “hesita” e “onde vã” (parte de baixo). Para RC, o mestre, ao tornar-se “ativo”, possui mais habilidade para navegar sua embarcação, bem como se torna mais refinado intelectualmente. Em virtude disso, segundo o crítico americano, no primeiro grupo de frases vê-se um espaçamento maior, delineamento gráfico tanto das manobras mais bruscas do barco, como do primitivismo cognitivo do antecessor. Já no segundo conglomerado, a maior proximidade entre as sentenças faz supor mais habilidade.

O fato é que, desgarradas umas das outras, as palavras da P4 como que se procuram para se unirem em frases; todas podem, de algum modo, continuar “o mestre”, ou ainda se conectarem à palavra imediatamente anterior a elas. Tal ambigüidade faz com que a compreensão da *Gestaltung* aqui analisada seja complexa e, *a priori*, incompleta.

Pelo princípio da proximidade, os primeiros sintagmas a se unirem ao mestre seriam “exsurto” e “inferindo”. Como já antecipado no capítulo anterior, o primeiro é um neologismo criado por Haroldo de Campos para verter “*surgi*”, termo marítimo para “emergir”. Além da aceção óbvia (o mestre surgindo das águas férteis do mar), pode-se desdobrar “ex-” e “surto”, mostrando a evolução do pensamento: “ex-surto”, agora “inferindo”, passagem da remota quase-loucura primitiva à racionalidade consciente. De qualquer modo, os dois (surto e inferência) coexistirão eternamente no legado da raça humana.

Se seguida a ordem natural da leitura ocidental, porém, os primeiros sintagmas a serem apreendidos depois de “o mestre” seriam “fora de antigos cálculos”, “onde a manobra com a idade olvidada”. RC defende que as ciências físicas (P3) são aqui retomadas, e delas o primeiro ser é pura consequência: clara sugestão darwinista em sua interpretação, também cabível na presente proposta. Já os “antigos cálculos” podem ser encarados como as instâncias mentais pré-consciência, que atavicamente permanecem no mestre. Diferentes das “inferências” (“cálculos”, razão) de agora, eram “anti-cálculos”, já que “antigos” contém a partícula “anti”, de negação. Portanto, eram da ordem do “surto”, avesso da racionalidade.

Na fase atual, a “manobra” é “olvidada”. Etimologicamente, “manobra” sugere trabalho braçal (latim *manus*, “mão”, e *opus*, trabalho), confirmando a evolução rumo à intelectualidade do mestre, cujo vigor físico é substituído pela astúcia em lidar com a embarcação (técnica típica do homem moderno, especialista por natureza) e pelo refinamento cognitivo. Deste modo, o mundo é agora **feito** (pensado) pelo homem, e não mais *lhe* é “dado” (“MANOBRA olviDADA”). Os ecos “vida” e “dado”, desprendidos de “olvidada”, reforçam o poder gerador de vida que o pensamento (lance de dados) adquire. Agora responsável por seu próprio destino, o mestre sente-se abandonado, e hesita.

Após uma forte impressão de ziguezague em seu princípio, o primeiro agrupamento da página inicia uma maior verticalização, delineando a queda/naufrágio do mestre, bem como adicionando mais tensão ao desfecho de sua dúvida. Ápice da “cena”, a parte centralizada da página (de “que se” até “passar altivo”) é o limite em que aquele que contém os dados deve decidir lançá-los ou não.

O conectivo “que”, visual e sintaticamente, pode referir a “mestre” (opção mais aceita pelos exegetas). Neste caso, o antecessor dos humanos contém os dados em sua mão (“um

destino”) e o acaso diante de si (“os ventos”). Pode-se considerar, entretanto, “que” substituindo “conflagração” ou “horizonte”; neste caso, o que “se prepara se agita e mescla” é a Natureza em conturbada formação, pronta para ser habitada. A violência inerente a esse processo é corroborada pelo valor semântico de “punho” (usado para agredir) e “estreitava” (verbo estreitar, “apartar contra si”, HOUAISS, def. 6, p. 1262).

Tal proficuidade do universo material (metaforizada em “número”), contudo, depende do “punho”, ou do que está “dentro” dele. Apenas com o impulso humano (lançar dos dados; criação poética; pulsar pensante) é que o desenvolvimento ocorrerá. Segundo Haroldo de Campos (1974, p. 127),

“que” (*qui*) substitui “punho”; “o” (*le*) está em lugar de “Número” (*Nombre*): o total dos dados que se agitam e mesclam na mão do *Mestre*. [...] O punho que estreita os dados, erguendo-se do mar, ameaça (*menace*) os ventos do destino, em metafórico desafio.

O “Número” como a soma dos dados na mão do mestre, ou o resultado do lance (humanidade/obra poética). Em ambas as possibilidades, ele é múltiplo, não podendo ser “um”. Quanto ao mestre, tal divisão significa a desunião corpo/matéria e espírito.

Considera-se, assim, a frase como sendo “o único Número que não pode ser um”, com “um” significando “uno”. Entretanto, a leitura “o único Número que não pode ser um outro [Número]” também é possível. Nesse caso, ressalta-se a unicidade do mundo percebido pelo humano, irreprodutível, seja em alguma obra de arte (que é sempre um signo) ou por outro ser humano (cuja percepção terá sido diferente); outra possibilidade é “o único Número que não pode ser um outro ... Espírito”. Aqui, a separação matéria/espírito é relativizada, já que ambos são espectros da mesma realidade, indissociáveis um do outro. Curiosamente, “número” contém “nume”, “espírito sobrenatural” (def. 3) ou “inspiração poética” (def. 4) segundo o HOUAISS (p. 2035), o que prova que, de certa forma, matéria e espírito existem em eterna comunhão.

O primeiro grande agrupamento da página termina em forte cascata, com o momento de re-união entre o físico e o etéreo, “repregados” novamente em apenas um ser, corporificado no “Espírito”, ponto-chave da P4 para RC. É a tentativa do mestre em religar-se ao “Alto” apesar de sua queda: o nascimento da religião. O crítico ainda aponta o termo como frutificação do Número. Ou seja, eles não são opostos, mas as fases de uma linha evolutiva. Significam que o mestre alcançou um estágio mental, refinou-se.

Já o segundo bloco da P4 apresenta o desfecho da dúvida: em vez de lançar os dados, ou definitivamente segurá-los, o mestre “hesita”. Para RC, esse é o modo como ele consegue

perpetuar a espécie: permanecendo na dúvida⁵⁵. Na versão em português, o eco “exita”, do verbo existir, confirma sua boa saída para o dilema.

Com seu físico reduzido a um “cadáver”, sacrifica-se para que sua prole (a humanidade) possa permanecer na Terra (“apartado” ecoa “parto”). O braço, agente do “quase-lance”, passa a deter o controle dos dados (realidade/obra-de-arte).

Outra cascata de palavras, altamente verticalizadas na página, ocorre entre “antes” e “submissa”, delineando graficamente uma onda, iconizada no desenho dos sintagmas e anunciada pelo numeral “uma”. Quando a hesitação é novamente apresentada (“jogar... a partida”, ou lançar os dados, frente às ondas – acaso), esta vaga específica lhe “invade a cabeça”. É a perpetuação da dúvida, a consumação do naufrágio, e de certa forma o êxito do mestre: o último verso, “onde vã”, retoma a imersão (“onde” ecoa “onda”, aquela responsável pelo afundamento) e a qualifica como insuficiente para determinar o fim da raça humana. O destino do mestre, portanto, se consuma, mas o acaso é de certa forma “burlado” através da dúvida: o homem vence a morte continuando em seus filhos.

A P4, deste modo, configura-se como o nascimento e morte do primeiro dos humanos, cujo “vai-e-vem” do destino é mimetizado pela onda que se espalha por toda a página. É possível, em uma pós-gestalt, reconhecer a queda gradual dos sintagmas como uma simulação ao naufrágio do mestre.

No primeiro agrupamento, que reúne seu passado desconhecido (instâncias pré-conscientes) e sua fase física, as emanções sonoras confirmam as impressões verbais e visuais. Os sons tônicos e fechados ajudam a conferir caráter sombrio às origens do antecessor: “fora de ANTigos cálculos ONde a mANobra cOM a idade OLvidada”. Já sua força corpórea (concentração de kinésis; energia sexual; violência do barco) é ressaltada pela brutalidade dos sons oclusivos em “Que se PrePara, se agiTá e se mesCLa”.

Já no segundo agrupamento, em que sua etapa intelectual e seu naufrágio são contados, o efeito acústico de “escoamento” dado por consoantes fricativas ajuda a criar, no fruidor, a imagem do afundamento e do declínio: “invade a cabeÇá eScoa barba SubmiSSa naufrágio eSSe [...]”.

Portanto, como um signo verbivocovisual, a P4 é o registro do mestre, antecessor humano cuja dúvida entre lançar os dados ou não permitiu-lhe “burlar” os desígnios do acaso,

⁵⁵ Octávio Paz (2003, p. 113) concorda com RC quanto à relatividade da escolha do mestre: “Toda a tentativa poética se reduz a fechar o punho para não deixar escapar esses dados que são o signo ambíguo da palavra **talvez**. Ou abri-lo, para mostrar que também eles se desvaneceram. Os dois gestos têm o mesmo sentido” [grifo original].

e garantir certo modo de sobrevivência. Pai e mãe de toda a humanidade, é o agente do “criador” do Mundo Moderno: o pensamento.

4.13 Página Cinco

A primeira visualização da P5 imprime ao perceptor um grande choque: do lado esquerdo da folha, apresenta-se um alto número de figuras, que relegam o branco da página a um mero fundo. Após uma observação mais atenta, nota-se que há a divisão tripartite de tais figuras: acima, entre “ancestralmente” e “imemorial”, onde há uma queda relevante; ao meio, entre “tendo” e “ociosa”, talvez a passagem mais horizontal de todo o poema; e abaixo, entre “Núpcias” e “insânia”, há a retomada de certa verticalização que conduzirá à explosão energética de “jamais abolirá”. Este último, na metade à direita do fruidor, permanece isolado, contrastando com o branco dominante. Neste caso, há reversibilidade: a parte alva chega a ser figura àquele que a vê, até voltar à condição de fundo da “frase” isolada.

Há duas possibilidades de decodificação visual a partir de tais dados: pode-se considerar que a parte esquerda da P5 continua a P4, e “jamais abolirá” representa uma marca de passagem no poema; ou os sintagmas menores consolidam-se como subordinados (sintática e semanticamente) à impressão maior. Não há “leitura certa”, e esta ambigüidade norteará a análise da página.

No primeiro agrupamento (entre “ancestralmente” e “imemorial”), a queda de sintagmas em cascata simboliza a passagem do legado do mestre a seu filho, cuja indeterminação “alguém ambíguo” faz supor que seja toda a humanidade. Apesar do naufrágio, o ancestral já continha em si a latência do novo, que assumirá seu posto a partir da P5. Tal idéia é reforçada por Chevalier e Gheerbrant:

Aos olhos de certos psicanalistas, de uma forma paradoxal mas bastante justa, o antigo sugere a infância, a primeira idade da humanidade, bem como a primeira idade da pessoa. (p. 64)

O ato de abrir a mão reforça a idéia de transferência de poder. Ao filho, o pai restará enquanto instância inconsciente. Passa a fazer parte do inacessível, intangível, o mistério do mundo moderno: a mente humana. Tal permanência do progenitor é sugerida por “ulterior demônio imemorial”: a complexa estrutura psicológica à qual não temos acesso, que Kristeva chama de “significância infinita”.

A possibilidade de se subordinar visualmente esta frase a “jamais abolirá”, formando a concatenação sintática “ulterior demônio imemorial ... jamais abolirá ... o acaso” indica que nem mesmo o suposto controle deste inconsciente faria a raça humana sobrepor o caráter eventual dos acontecimentos. (ou que nem a mais destra condução do barco teria evitado o perigo do naufrágio, ou ainda que mesmo o mais habilidoso dos poetas é banalizado no momento da recepção de suas obras).

Já a segunda subdivisão (de “tendo” a “ociosa”) marca a consolidação do filho do mestre. O herdeiro é retomado por “sombra pueril” – alusão à infância – e “uma chance ociosa” – metáfora, para RC, do novo (e inútil) lance de dados que o novo ser representa.

Como já citado no capítulo anterior, o uso de “versus” na tradução de Haroldo de Campos mantém a ambigüidade de “*vers*” no poema original: na primeira compreensão, o mestre, agora mera memória do filho (“de regiões nenhuma”), vai em direção à “esta conjunção suprema com a probabilidade”; na segunda interpretação, esta frase torna-se aposto de “versus”, ecoa “verso”: o verso, esta conjunção suprema com a probabilidade (fruto do acaso). A consequência do viés duplo na frase é a manutenção da dualidade de sentido que ganha a criação do mestre: sua obra de arte ou seu filho?

Qualquer um dos dois (ou ambos ao mesmo tempo) é resgatado por “aquele”, que estabelece coesão visual com “a alguém” do bloco anterior. Uma pequena queda seguida de uma tétrede de adjetivos, “afagada e polida e devolta e lavada”, simboliza o refinamento do produto em relação ao produtor, agora apenas “ossos perdidos”. A seqüência de sons tonais retrata o embate final do mestre, a transição para seu herdeiro: “afagAda e polIda e devOlta e lavAda / suavizAda pela vAga e subtraÍda”

Outra pequena cascata ao final deste aglomerado realça a condição cíclica da existência: a prole também fracassará em sua luta. Há aqui outra ligação sintática visual possível: “uma chance ociosa” encontra-se exatamente abaixo de “tentando”, como que oferecendo uma alternativa de continuação a este verbo. Forma-se então a sentença “pelo ancião tentando uma chance ociosa”. Finalmente, como já dito, “jamais abolirá” pode ser, gestalticamente, outra conexão possível, o que acarretaria em “uma chance ociosa jamais abolirá o acaso”. Ou seja: fruto do embate do mestre, o filho repetirá seu pai na impotência diante do acaso.

O terceiro agrupamento da P5, dialeticamente, ressalta o êxito a atenuar a derrota do mestre: a perpetuação da espécie, simbolizado pelas “Núpcias”. Se não há a solução da dúvida frente o acaso, pode-se eternizar a tentativa através do renascimento via herdeiro. Este, agora não mais “sombra”, mas “fantasma”, repetira seu antecessor: “vacilará / se abaterá” como ele.

A “insânia”, fruto da repetição incessante do fracasso humano, remete – segundo RC – a Hamlet e Igitur (ambos também sugeridos em “fantasma”). Entretanto, tal dúvida existencial levada às últimas conseqüências (loucura) também “jamais abolirá” o acaso, conforme o sintagma seguinte.

Tal tradução, “jamais abolirá”, é uma solução de Haroldo de Campos para verter “*n’abolira*”. Em língua portuguesa, “jamais não abolirá” seria uma opção impossível. O poeta brasileiro então preferiu repetir “jamais”, já presente na P3, para não perder a conotação negativa e pessimista da P5. De fato, se a escolha fosse apenas “abolirá”, toda a lógica fatalista da transição mestre-herdeiro acima explicitada estaria comprometida.

A tradução ainda mantém efeitos importantes do original: o eco “lyre” (lira), ressaltado por RC, marcando o início do “ciclo das artes” no poema; a sugestão “ire” (“ira”), simbolizando a loucura. Para Kristeva, esta última marca mostra o futuro negativo da humanidade, incapaz de evitar a loucura de não solucionar o problema apresentado.

Deste modo, a pós-gestalt da P5 confirma ser esta uma etapa de “transição”. Se para RC passa-se do “ciclo da vida” ao “ciclo da Arte”, visualmente a presença de um sintagma da frase-núcleo faz com que toda a lógica de subordinação do poema mude: entre a P6 e a P9 (onde aparece “acaso”), tudo estará ligado a “jamais abolirá”, de certa forma, pois tal elemento será dominante visualmente.

Além disso, uma vez a humanidade estabelecida e o antecessor tornado parte do inconsciente coletivo, a criação estampada pelo poema se concentrará agora na produção estética em todas as suas modalidades. Função vital da existência, a Arte talvez seja a única coisa de que se valha a pena falar em uma cosmogonia moderna.

4. 14 Página Seis

A primeira visualização da P6 indica o contraste de duas tipografias: “como se”, repetido ao início e ao final da folha, em caixa alta e em tamanho maior que o restante das figuras em itálico. Já estas se posicionam como que “no meio” dos dois elementos mais pregnantes (pelo princípio da semelhança, eles destacam-se e “atraem-se” ao fruidor, funcionando como ponto de partida da gestalt). Como na P2, os sintagmas concentram-se em um espaço reduzido, contrastando com o branco ainda dominante. Tal qual a segunda página do poema, conclui-se que há certa concentração de energia, o que faz supor um recomeço, uma re-criação.

Uma leitura mais atenta permite perceber uma divisão ao centro da folha, marcada pela frase “nalgun próximo turbilhão de hilaridade e horror”. As duas figuras formadas imediatamente acima e abaixo de tal sentença mostram-se bastante similares, fazendo com que ela adquira o papel de espelho: há um paralelismo visual, similaridade gráfica que ocasionará um efeito de sentido a ser explicado.

Para RC, a P6 é o início do “Ciclo da Arte”, que segue o “Ciclo da Vida”. Graficamente, segundo ele, a impressão em itálico seria a ilustração do refinamento artístico, da preocupação com a forma. Se nesta análise não se corrobora a idéia de “ciclos” estabelecidos e demarcados no poema, há que se ressaltar que a passagem dos caracteres regulares aos itálicos é um relevante sinal da substituição da tensão ontológica anterior pela tensão estética, em seu estado primordial.

A própria expressão “como se”, que emoldura a página, conota isso: ela sugere o início de uma suposição, uma comparação. E é este o papel mimético que a arte adquire: o de simular a realidade. Além disso, “se” contém o germe da dúvida, da incerteza, da dialética.

Aliás, a análise dos agrupamentos em paralelismo mostra que toda a P6 reflete sobre o caráter essencialmente dialético da arte: A sentença que os divide é um exemplo, através da antítese “turbilhão de hilaridade e horror”, definição resumida do resultado da criação artística: seu êxito (representado pelo bloco da parte de cima) e insucesso (simbolizado pelo espectro na parte de baixo) em “turbilhão”, ou seja, em movimento espiral constante. Não há um “lado” positivo e outro negativo, mas o entrelaçamento inerente à arte de aspectos contrastantes que não se eliminam, mas se interpenetram. São faces opostas do mesmo todo. Por isso estão delineadas de maneira igual na página.

Desse modo, o primeiro conjunto de sintagmas simboliza a arte em sua força primitiva, ainda mera “insinuação”. Tal palavra possui diversas possibilidades de continuação fluando ao seu redor: “simples”, qualidade que reforça essa rusticidade; “ao silêncio”, retomado por “mistério”, ambos recuperando o inconsciente gerador da arte surgido na P5; e “enrolada em ironia”, este o maior de seus méritos, ou seja, ser a paródia da realidade, universo alternativo, coexistente à natureza (como dito no primeiro capítulo, tal aspiração é típica dos artistas modernos). Tal é o que a “hilaridade” sintetiza.

Já o bloco de baixo mostra que o objetivo de constituir-se em uma realidade paralela não é atingido plenamente: embora o artista se aproxime do “vórtice”, não o domina e nem escapa dele completamente. Merece destaque a escolha de Haroldo de Campos em sua transcrição a “*gouffre*”. “Vórtice”, em seu sentido figurado, pode ser “raio; abismo; profundidade” (HOUAISS, p. 2882), o que garante a equivalência com o original, além de

retomar – no sentido literal – a idéia do movimento em espiral. O dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (p. 773) aponta, em seu verbete “remoinho” (novamente espiral) outra ligação de tal imagem com o conceito de dialética: “Pode haver a dupla significação de queda no remoinho ou de remoinho ascensional, de regressão irresistível ou de progresso acelerado”.

Portanto, este contraste não é vencido, já que a realidade simulada não é a realidade-em-si, mas um signo. O “indício virgem”, pureza da arte, é subvertido nesse processo em que o referente perde-se na cadeia sógnica da representação. É o movimento em que “as palavras da tribo” cedem à prevalência do valor semântico adquirido com o desgaste de séculos imposto aos termos. Eis a idéia latente em “horror”.

Finalmente, a pós-gestalt da P6 exhibe que esta é a lâmina representativa da arte primitiva, aquela próxima do silêncio (simbolizado pelo branco dominante ao fruidor). A frase ao centro é a própria latência do restante da folha: a aliteração em “r” (“tuRbilhão de hilaRidade e hoRRoR”) simula a vibração inerente ao espiral do turbilhão, em que o contraste hilaridade/horror constrói a dialética da arte: seu sucesso ao recriar a realidade pela via da ironia e seu fracasso ao subverter a mesma realidade em vazio sógnico.

4.15 Página Sete

A pré-gestalt da P7 exhibe um contraste radical entre as partes esquerda e direita: naquela, o branco é altamente dominante, e os sintagmas “pluma solitária perdida” e “salvo” emergem isoladas; já no outro lado, há uma alta concentração de figuras, e a superfície alva retorna a seu papel de fundo.

“Salvo” opera, na verdade, um papel de conector visual entre o sintagma à esquerda e todo o grande bloco à direita. Como todos os vocábulos da P7 estão no mesmo padrão de impressão (itálico, continuando a P6 e sua temática da Arte), o princípio gestáltico fundamental definidor de pregnância é o de proximidade.

Assim sendo, uma segunda visualização permite distinguir, à direita da folha, um agrupamento acima – de “que” a “sombria” – de outro abaixo – entre “esta” e “relâmpago”. Ambos adquirem conexão “ótico-sintática”, através de “salvo”, com “pluma solitária perdida”. Tal expressão expressa a ambigüidade utensílio de escrita/objeto de adorno: a arte é retomada de forma mais refinada, sofisticada, “enfeitada” que na P6.

Julia Kristeva salienta que a pluma é o único acesso do artista à significância, a “instâncias superiores” (inconsciente?). Tal interpretação ganha força pelo valor simbólico de “pluma”, segundo Chevalier e Gheerbrant (p. 725): “A pluma é, com efeito, símbolo de um poder aéreo, liberado dos pesos desse mundo”.

Tal força evocada pela pluma liga-se, portanto, aos dois blocos à direita da folha. No primeiro grupo, há uma imagem sexualmente sugestiva: o encontro do gorro com a pluma. Para RC, a flor (obra-de-arte) é o resultado de tal potência geradora. Como na P6, isso é feito através da ironia, expressa pela antítese “gargalhada sombria” (que também sugere a natureza dialética de tal processo).

Desse modo, a pluma permanece isolada (inclusive graficamente na folha) “salvo” ocorra a reunião profícua com o gorro. A ambigüidade de “salvo” – que pode ser tanto uma preposição (“exceto”) ou um adjetivo (“seguro”) – sugere que produzir sua obra é a única saída (“salvação”) do artista. Talvez tal estabilidade adquirida possa ainda ser associada à linearidade das sentenças desse primeiro bloco, de quedas pouco acentuadas.

Para RC, o “gorro da meia-noite” é uma remissão direta a Hamlet, o que parece crível (já que para Mallarmé o dilema hamletiano era a questão mesma da arte moderna). O crítico, porém, vai além, e em seu esquematismo rígido nomeia a P7 com a etapa do “Teatro” dentro do “Ciclo da Arte”. De forma alguma se reforça esta interpretação na pesquisa em tela: acredita-se que a temática dominante, entre a P6 e a P9, seja a Arte como um todo, uma em sua essência, e de origens e preocupações comuns. A definição de “fases” parece, à luz de uma abordagem gestáltica, empobrecer uma obra dinâmica como “Um lance de dados”.

Já o segundo agrupamento, que também pode ligar-se à parte esquerda da folha, é muito menos linear que o primeiro. Frases curtas e em acentuada quedas fazem supor uma quebra da estabilidade anterior. O forte contraste “brancura” / “céu” é determinante no trecho: a arte primitiva, aquela próxima do silêncio, em choque com a sofisticação ornamental. “Céu”, portanto, retoma a pluma (como visto por seu valor simbólico) e a coloca como fator de entrave à busca da “arte pura”.

O artista, antes simbolizado pelo gorro da vida, ganha o título de “príncipe amargo do escolho”, outra alusão a Hamlet, essa focando sua indecisão e loucura. O termo “escolho” (na primeira definição do dicionário Houaiss (p. 1207), “recife ou baixio à flor da água”) estabelece contraponto ao céu, por simbolizar a terra. Logo, é a racionalidade em choque com a inspiração. “Razão viril”, mais abaixo, confirmará que o crivo do discernimento impede a volta ao primitivismo. “Escolho”, aliás, em seu sentido figurado, pode ser um “obstáculo,

óbice, perigo” (ibid., p. 1207), que reforça seu papel como impedimento ao que se pretende. RC chama tal processo de “autocastração”.

O relâmpago, afastado espacialmente, delineia na página uma queda abrupta, o que gera pregnância visual. Para Chevalier e Gheerbrant (p. 776), ele “simboliza a centelha da vida e o poder fertilizante. É o fogo celeste, de imensa potência e assustadora rapidez: pode ser benéfico ou nefasto”. Portanto, diferente da espontaneidade e naturalidade da “gargalhada sombria”, a fecundação após o refinamento da arte promovido pela razão do artista ocorre via “relâmpago”, jorros criativos, talvez inconscientes, que “escapam” ao consciente censor.

A P7, então, vista como um signo verbivocovisual, é a continuação da dialética da arte exposta na P6, desta vez intensificada graças à “evolução” do artista, ou de seu afastamento do caráter primitivo da arte. Refém de sua razão, encontra-se “salvo” apenas pela válvula de escape de sua ironia (representada pelo primeiro bloco) ou dependente de “insights” criativos metaforizados pelo “relâmpago”. Tal imagem, aliás, é sugerida pela disposição das palavras no primeiro bloco, e pela repetição de sons oclusivos: “Quem Quer Que / PrínciPe amargo do esColho / dela se Coife Como algo de heróiCo”. Consciência x Instinto, eis o conflito herdado de Hamlet, encampado pelo artista moderno e sintetizado na P7.

4.16 Página Oito

O primeiro contato com a P8 mostra ao receptor uma figura mais ampla, com elementos visuais espalhados em todos os quadrantes da folha. Com já ocorrera entre as P2 e P3, a linearização e a expansão dos sintagmas representa o estabelecimento físico e a organização estrutural do objeto em questão. Antes, o universo e a vida humana; agora, a arte já totalmente desvinculada do primitivismo da P6.

A tipografia em itálico, similar às duas páginas anteriores, continua altamente dominante, mas agora com uma figura em caracteres maiores (o segundo maior padrão do poema, após aquele empregado na frase-núcleo): “se”. Tal estilo de letra, em caixa-alta, chama a atenção por ser o único dissonante: pelo princípio de semelhança, destoa do resto da folha e torna-se o mais pregnante da P8.

Pelo princípio da proximidade, é possível a divisão dos sintagmas em quatro agrupamentos: entre “angustioso” e “mudo”; “riso / que / se”; de “O lúcido” a “últimas”; e finalmente entre “de vertigem” e “infinito”. Tal estrutura tetrádica (em se considerando a supremacia visual de “se”) dá a impressão que todos os blocos convergem para a palavra

impressa em tamanho maior, como que gravitando ao seu redor, e estando – portanto – subordinados a ela ótico-sintaticamente. Assim, ainda que o termo “se” faça parte do segundo quadrante, ele é o “ponto de fuga” da página, ao qual todas as sentenças se referem.

O primeiro agrupamento é uma gradação de adjetivos que qualificam a figura do artista oprimido, vítima da angústia causada pela dita “evolução” da arte (e da própria sociedade), e talvez até de seu mercantilismo, intensificado na modernidade. A idéia, aliás, de que a questão da Modernidade vem à tona na P8 é citada por RC, que denomina ser essa a folha do “poeta moderno”. Mais uma vez, prefere-se nesta pesquisa expandir o conceito a toda a arte: ainda “púbere” (em formação), o artista da Modernidade já carrega a culpa de ver sua obra banalizada. Como consequência, imprime as mudanças radicais que o processo artístico sofreu entre o final do século XIX e os tempos atuais. A estética do choque, o hermetismo elitizante, o engajamento artístico e a pretensa alienação social (já desenvolvidos no segundo capítulo) são como uma “expição”, sua salvação, última alternativa antes de desistir (como de fato fez Rimbaud), de tornar-se “mudo”. Tal palavra, no poema, afastada das demais, e em queda, é a representação de uma latência, uma ameaça que acompanha os grandes criadores modernos.

O segundo agrupamento, cujas palavras são bem esparsas (o que faz com que o branco da página adquira pregnância), pode ser considerado uma continuação do primeiro bloco. Isso graças à ambigüidade de “mudo”, que pode ser substantivo (operando como uma metáfora de “artista” – interpretação feita acima) ou um adjetivo, qualificando “riso”. Neste viés de compreensão, repete-se a tensão da folha anterior: a ironia (“riso mudo”) e a dialética (“se”) conectadas por “que”: esta arte moderna é o fruto da fusão entre o tom auto-irônico e a dúvida dialética. O conflito entre a inteligência crítica iluminista e a sensibilidade individualista do Romantismo: o fim das certezas, “turbilhão de permanente desintegração e mudança”, frase de Marshall Berman (1996, p. 15) já citada. O uso da imagem do turbilhão (comum a Mallarmé, na P6) mostra o grau de relevância que adquiriram as mudanças do período. Em “Um lance de dados”, “se” é o resumo último dessa tensão.

Discorda-se, nesse ponto, de RC, para quem a descida “riso / que se” delineia graficamente o ápice (ironia) e o declínio (dúvida) da Poesia. Ora, considera-se que tal trecho não apenas retoma o relâmpago da P7, como o “desenha” na superfície da folha, representando o insight artístico proveniente do **encontro** entre tais elementos, e não os segregando como pólos de involução da Poesia. Isto significaria supor que a arte moderna é, de algum modo, inferior à anterior, o que parece inconcebível.

A parte de baixo da P8, por sua vez, contém a expansão do conflito gerador de “se”, da dúvida artística (que substituiu a dúvida existencial do mestre na P3, a de lançar os dados ou não). A dicotomia pensamento/sensação, Iluminismo/Romantismo, forma/conteúdo é desenvolvida em dois blocos, cada qual simbolizando um extremo. Ambos, como já dito, convergirão para “se”.

O terceiro quadrante, assim, é a representação da razão, do refinamento formal, simbolizados pela linearidade das frases e pela sofisticação (ornamental) denotada de “penacho” (evolução da pluma, segundo RC). “Senhorial” sugere ainda o controle imposto pelo esquematismo racional à experiência empírica. No artista, o excesso de tal mediação levará o artista a cair no vazio sógnico, a desvincular-se da essência da arte e da natureza. Nesse ponto, corrobora-se a interpretação de RC a “fronte invisível”, sinédoque do poeta (ou todo artista) moderno, anônimo, desumanizado, cuja face (mais relevante fator identitário) perde-se na busca pelo universal.

Tais limites da razão são confirmados pelos opostos latentes no bloco: “cintila” / “sombreira”; “frágil” / “tenebrosa”; “estatura” / “torsão”; eles mostram que as contradições da vida jamais serão vencidas pela faculdade lógica, e que sozinha ela cederá aos obstáculos (“impacientes escamas últimas”) do acaso.

Em contraposição a este bloco surge o quarto quadrante, onde a acentuada queda e as frases isoladas sugerem instabilidade. Certos valores semânticos (“vertigem”, “esbofetear”, “súbito”, “evaporado”) confirmam esta impressão. A inspiração, a sensação e a experiência empírica são simbolizadas em “ereta”, que supõe objetividade, imediatismo, sem a sinuosidade sógnica anterior. Entretanto, também é limitada, por sua efemeridade: “de súbito / evaporado em brumas”. Diferentemente da razão, a emoção não pode ser registrada tão fidedignamente. A obra-de-arte passional ganha então a metáfora da “rocha”, objeto estéril, sem vida, ou um “solar falso”.

Desse modo, a pós-gestalt da P8 sugere ser esta a lâmina em que a arte moderna eclode, fruto da fusão entre a ironia e a dúvida. Sem se entregar ao racionalismo esquematizante ou à sensação transitória, o artista da Modernidade busca uma alternativa para eternizar sua arte, mantê-la intacta ao acaso, à banalização imposta pela recepção. Essa dúvida, que verte por todos os lados da folha e se concentra em “se”, explodirá na P9, desfecho da tensão estética surgida na P6.

4.17 Página Nove

A mais complexa página do poema. É a primeira impressão visual da P9, pelo grande número de figuras concorrentes e associações plausíveis. Como na folha anterior, todos os quadrantes são ocupados, mas dessa vez há maior riqueza de possibilidades ótico-sintáticas, dada a diversidade de tipografias. São cinco, ao todo: “acaso”, término da frase-núcleo; “fosse / o número / seria”, continuação de “se” (P8), no segundo maior padrão de caracteres presente em “Um lance de dados”; “existiria / começaria e cessaria / cifrar-se-ia / iluminaria”, retomando a letra usada pela última vez na P4 (“o mestre”); “cai a pluma (...) abismo”, bloco no quarto quadrante em itálico, continuação da folha anterior; e finalmente frases na menor impressão da obra, delineamento de um sussurro, comentários que complementam os termos a que se subordinam, e que configuram um fenômeno isolado da P9 (e que RC associa ao refinamento máximo da Arte).

O fato é que “o acaso” adquire pregnância, e atrai tudo entre a P9 e a P11 para si. É o fim da frase principal do poema, verdadeiro desfecho da tensão humana (representada pelas letras tradicionais nas P3, P4 e P5) e da tensão estética (desenvolvida em itálico ao longo das P6, P7 e P8). A P9 é, assim, o encontro entre Natureza e Arte, conforme RC. Gestalticamente, isso se confirma pela disparidade visual nas figuras, que retomam ambos os tópicos.

O conceito de acaso, em Mallarmé, vai além da mera imprevisibilidade da vida. Entre diversos outros entendimentos possíveis, aquele que mais se identifica com esta análise é a idéia de que o “acaso” é a falta de controle do artista sobre a recepção de sua obra. Com o avanço tecnológico da imprensa e a proliferação dos periódicos, a banalização da Arte fundiu a preocupação do artista com sua própria existência: é a “crise de identidade” do criador moderno, cuja dúvida primeira (“criar ou não criar” evolui ao dilema hamletiano: “ser ou não ser”).

Além disso, a fruição do poema por um sujeito frustra a utopia modernista de atingir a desumanização da obra de arte: a luta “estrutura x acaso”, flagrante em Mallarmé, é fadada ao fracasso pela interferência pessoal do leitor. No momento da leitura, a linguagem deixa de falar por si só.

Desse modo, na P9, todos os sintagmas parecem gravitar ao redor de “o acaso”, como que em atração magnética. As muitas referências às páginas anteriores (via tipografia similar) faz com que esse seja um dos mais importantes momentos desta cosmologia moderna. RC chega a afirmar que “o acaso” é o “ponto nodal” de “Um lance de dados”.

Pelo princípio de semelhança, tem-se uma importante frase entre a P8 e a P9: “Se / fosse / o número / seria (o acaso)”. Nesse ponto, os exegetas aqui considerados divergem: Para Kristeva, o “número” é a unidade mínima do texto, quantificação abstrata do significante, que fracassa apesar de sua exatidão matemática. Já para RC – em uma interpretação que se alinha com a idéia deste trabalho –, é a substância da realidade, materialidade concreta, natureza-em-si (na transcrição de Haroldo de Campos, há o ganho do eco “númeno”, conceito kantiano desenvolvido no terceiro capítulo). Nesse caso, tem-se que mesmo a arte atingindo ser o número – mimese perfeita da experiência sensorial –, ela ainda cederia ao acaso.

Já pelo princípio de proximidade, o “número” pertence a um grande bloco de sintagmas acima de “o acaso”. Considerados os tipos mais pregnantes, tem-se: “o número / existira / começaria e cessaria / cifrar-se-ia / iluminaria (o Acaso)”. Apreende-se de tal formação o contraponto da idéia anterior de arte enquanto reprodução do empírico: agora, é retratada a arte do pensamento, uma estética mais refinada em seus significantes, o tecnicismo impregnado nas artes a partir do mesmo processo ocorrido na sociedade industrial. Pode-se dizer, então, que essa passagem descreve a arte moderna, o que é confirmado pela alusão à razão (“diversa da alucinação”; “iluminaria”), ao fragmentarismo (“cifrar-se-ia”) e ao obscurantismo (“surdindo assim negado e ocluso quando aparente”). Kristeva chega a uma conclusão semelhante por outros meios: para a semiótica, o recurso usado por Mallarmé (e mantido por Haroldo) de colocar todos os verbos no tempo condicional gera um deslocamento do sujeito na linguagem e aspira a uma comunicação pura – esta, uma marca clara da poesia moderna.

Ironicamente, ambos os caminhos interpretativos possíveis pelos princípios gestálticos conduzem ao acaso, o que faz crer que nem o primitivismo artístico nem o refinamento técnico-intelectual podem evitar a destruição banalizadora da fruição. Tal indiferença é ressaltada em uma sugestiva gradação de termos neutros, também subordinados ao acaso: “pior / não / mais nem menos / indiferentemente mas tanto quanto”. Localizado no centro da página, este trecho funciona como um mediador dialético das duas seqüências possíveis, que invariavelmente levam ao mesmo desfecho.

Já o bloco na parte de baixo da página, em itálico, retoma pela lei gestáltica de semelhança toda a tensão estética das P6, P7 e P8. Por estar subordinado visualmente a “o acaso” e ser a última passagem nesta tipografia do poema, esse agrupamento configura-se na conclusão do desenvolvimento artístico, desenlace pessimista da dúvida hamletiana da própria arte. A pluma da P7 é retomada em uma queda rumo ao abismo. Segundo RC (p. 362)

‘Cai a pluma’ se refere, ao mesmo tempo, a) ao resultado de um Jubileu-Apocalipse: desmoronamento rápido de tudo que se produziu após o Poema e b) ao epílogo da iluminação pessoal (ou dilema supremo) do último poeta.

O insucesso, entretanto, é relativo, já que o abismo da P9 retoma o da P3, gerador da vida (“espumas primordiais”). Desse modo, o “fim da arte” gera a vida, como a morte do mestre gerou a arte, a partir da P6.

Finalmente, a P9 enquanto um signo verbivocovisual constitui-se no clímax de “Um lance de dados”. Momento do encontro entre Natureza e Arte, quando tensão ontológica e artística se transformam na mesma dúvida existencial. O grande motivador de tal dilema é o acaso, que em Mallarmé adquire o valor de “destino” de suas obras, monstro destruidor contra o qual se luta através do hermetismo estrutural.

A queda da pluma ocorre em meio a um efeito sonoro de ricochete que adiciona tensão à cena (o termo “suspense”, aliás, confere um valor cinematográfico à transcrição haroldiana): “Pluma / ríTmico susPense do sinisTro / sePulTar-se / nas esPumas PrimorDiais”. Engolidas pelo abismo-acaso, a realidade e a arte retornam de onde vieram, em um fechamento de ciclo. Terminasse aqui, e o poema seria a constatação do fracasso do homem e do artista. As duas últimas páginas, entretanto, mostram a relatividade desta derrota, e uma alternativa de co-existência entre estrutura e acaso.

4.18 Página Dez

A pré-gestalt da P10 imprime ao perceptor uma imagem menos complexa que a anterior. Há apenas duas tipografias, embora não se configure entre elas um efeito de subordinação ótica evidente, mas a presença de configurações quase paralelas. Em um padrão idêntico a “existiria / começaria e cessaria / cifrar-se-ia / iluminaria” da P9, forma-se a frase “nada / terá tido lugar / senão o lugar”. Em caracteres menores (como os que formam o corpo do texto das P3, P4 e P5), uma cascata de sintagmas cujas queda e brevidade conotam instabilidade. À esquerda, o branco da página é altamente prenhe, sendo apenas relegado a fundo com a aparição de “nada”, palavra que resume o restante do poema, segundo RC (p. 371):

Na página 10, toda a realidade precedente é resumida em “nada”, espécie de eco heróico (em seu ápice) daquilo que agora é silencioso, errante como um fantasma, acima de tudo que resta na terra, as águas doravante silenciosas.

Já este trabalho prefere considerar o “nada” o grande resultado do choque Natureza x Arte da P9, desfecho (fracasso) da ambição da estrutura frente ao acaso. Conforme afirmado no segundo capítulo, tal conceito em Mallarmé sintetiza a condição da arte no mundo moderno, a impossibilidade de concretização da “poesia pura”, a falência da linguagem (instância onde, dialeticamente, ele se fecha frente a esse dilema).

O mundo pós-acaso da P9 (retomado, na P10, por “memorável crise”) é, assim, a corporificação desse “nada”, o vazio da indeterminação total gerado pela prevalência da forma sobre o conteúdo a um tal grau que a realidade se esvaeça. Tal interpretação alinha-se com Friedrich (1978, p. 123) mais uma vez:

[...] um dos atos que fundamentais da poesia de Mallarmé consiste em transferir o objeto concreto à ausência. Nesse ato se manifesta, antes de tudo, o mesmo anseio em fugir da realidade que nas teorias de Baudelaire e Rimbaud. E também se relacionam com os mesmos motivos históricos que explicam Baudelaire e Rimbaud. [...] Mas Mallarmé estende todos estes motivos à profundidade. A desrealização aparece nele como consequência de uma incoerência, entendida ontologicamente, entre realidade e linguagem.

A (possível) solução de tal conflito fica em suspenso na P10 e eclodirá apenas ao final do poema. A própria frase principal desta lâmina (“nada / terá tido lugar / senão o lugar”) mantém uma incompletude misteriosa. Por isso, tem-se aqui um cenário (“lugar”) pós-clímax do poema, como que uma preparação ao desfecho que se aproxima. Se “Um lance de dados” terminasse aqui, o fracasso da criação do universo, do homem e da arte teria sido definitivo.

Para Julia Kristeva, a sentença em caracteres maiores expressa que, mesmo se o acaso não tivesse destruído o sonho da Obra perfeita, esta teria sido igualmente nula, pela dissolução do sujeito inerente a ela. Tal idéia de fato reforça-se nos sintagmas em tipos menores, onde o “evento” (fracasso da tentativa das páginas anteriores) é repercutido. É tal palavra, aliás, que conclui o pequeno agrupamento à esquerda, e que pode ser completado – à sua direita – por três outros blocos que se segregam em uma visualização mais atenta.

No primeiro, localizado mais acima, a nulidade do evento/obra/estrutura é colocada. Aqui, há uma possibilidade de subordinação ótica pelo princípio da proximidade: “uma elevação ordinária verte a ausência” completa “terá tido lugar”. Entende-se o caráter cíclico da existência, já que se forma a seguinte tautologia: “nada / terá tido lugar / uma elevação ordinária verte a ausência”, ou seja, o “nada” retorna à “ausência”, ao próprio nada. Discorda-se parcialmente, aqui, de Haroldo de Campos (1974, p. 140), quando este afirma: “Da *elevação ordinária* (frustra) se derrama (*verte*) a *ausência*. Voltamos ao vazio *blanchi* (*branco*) das primeiras páginas.” [grifos originais]. Ora, não é o adjetivo “branco” da P3 que

expressa o nada pré-criação, mas o próprio branco da folha que antecede e envolve o sintagma “Um lance de dados” na P1 (como já dito, figura e não fundo, fator essencial no poema). O acaso (“Apocalipse”, para RC) reconduz então o universo a este estado primordial que antecedeu o primeiro gesto. Aliás, se a P10 é a reconstituição daquele vazio, a P11 pode ser encarada como um novo lance de dados, retomada do ciclo vida-morte.

Já o segundo bloco que pode ser vinculado a “o evento” funciona, semântica e visualmente, como seu apostrofo: a obra fracassada (“inferior marulho”) era natimorta devido à “sua mentira”, sua concepção falsa de que poderia abolir o elemento humano e o real (acaso) da arte. A disposição dos sintagmas em acentuada queda, terminando em “perdição”, sugere que o suposto êxito da tentativa conduziria igualmente à ruína (o que, mais uma vez, confirma o entendimento de Kristeva).

Também o último agrupamento da página opera como um apostrofo a “o evento”, mas sonoramente. A dissolução da realidade é emanada pelos sons fricativos de /s/ e /v/, sugerindo o fim (“evaporação”, para RC) de tudo: “neSSaS paraGenS / do Vago / onde toda a realidade Se diSSolve”. Neste verso, como se vê, Haroldo de Campos mantém o efeito do original.

Portanto, a pós-gestalt da P10 revela ser esta uma página que marca o recomeço do Universo após as criações da Natureza (P3, P4 e P5) e da Arte (P6, P7 e P8) serem tragadas pela impetuosidade do acaso (P9). O “nada” torna a expandir-se como preparação para um novo lance de dados: a P11, desfecho do poema.

4.19 Página Onze

A primeira visualização da última folha de “Um lance de dados” gera um choque ao fruidor: à esquerda, o branco é altamente dominante, portanto figura, enquanto à direita é mero fundo de uma configuração de sintagmas. Isso significa que o “nada” da P10 – a realidade dissolvida – continua na primeira metade da P11, só sendo subjugado no restante da lâmina.

A P11, aliás, é óbvia sequência da P10 em se considerando o princípio de semelhança: as duas tipografias desta repetem-se naquela. A maior, mais pregnante, oferece a seguinte frase se considerada tal continuidade: “nada / terá tido lugar / senão o lugar / exceto / talvez / uma constelação”. A adição dos sintagmas complementares da P11 mostra que há uma maneira de se vencer o nada pós-acaso: a constelação (metáfora que se explicará) sendo **talvez** uma exceção ao vazio.

Visualmente, esta constelação é a própria figura à direita, construção que ganha *status* de “única exceção” ao acaso. Tal agrupamento, se observado de maneira mais atenta, permite a distinção de três configurações óticas dentro de tal estrutura.

A primeira, de “se funde com o além” até “Norte”, anuncia a simbologia-base da página: as estrelas representam palavras, elementos formadores de uma constelação (poema). No original, a ambigüidade de “*vers*” (que pode ser “versos” ou “em direção à”) gera um belo efeito: a “*obliquité*” (obliquidade) direcionando-se à constelação, fruto da fusão entre o “local” (o nada pós-acaso) e o “além” (infinito); ou o verso sendo equiparado ao conjunto de estrelas. A presença do Setentrião reforça tal analogia. Na recriação em língua portuguesa, Haroldo de Campos repete o recurso da P5 e opta por “versus”, o que mantém o efeito. Visualmente, este bloco une “exceto” e “constelação”, como que anunciando a aparição desta.

Já o segundo bloco vem logo abaixo do sintagma “uma constelação”, do qual opera como um aposto. “fria de olvido e dessuetude” é a condição da palavra/estrela desumanizada e tendo tido todo o seu referente subtraído: mera carcaça significante vazio, esquecido. É a consequência da radical busca da “palavra pura”, que acaba se convertendo em um estilismo estéril. Logo abaixo, porém, a formação “não tanto / que não enumere” impõe (como “exceto”) uma alternativa: o “cálculo total em formação”, estrutura portanto não terminada, mas em meio a um processo de composição. Esta soma (“choque sucessivo”), a partir do fundo branco da página (“superfície vacante e superior”), tem a **possibilidade** de constituir uma obra que permaneça suspensa entre os dois extremos, ou seja, que não seja nem banalizada como nos periódicos, tampouco uma mera exploração de significante totalmente desreferencializada. Esse meio-termo trata-se de uma arquitetura matematicamente planejada para tal. Por isso, a analogia do “cálculo”.

Esta compreensão tem pontos de contato com o que afirma Julia Kristeva. Para ela, a “constelação” é o texto, sobras da dissolução do mestre da P4 em meio ao desastre ocorrido na P9. Já para RC, as estrelas não metaforizam palavras, mas a constelação simboliza o universo em vias de desaparecer, dispersa no espaço. Tal interpretação não se aplica a este trabalho.

O terceiro agrupamento da P11 marca o fim do poema: sete versos, as sete estrelas da constelação do Setentrião (para RC), corporificação gráfica deste fenômeno astronômico ao nível topológico da página. Os cinco verbos em gerúndio aparecem em cascata, lembrando ainda a queda de um dado. Eles simbolizam as ações emanadas da estrutura da constelação em uma seqüência dinâmica: a visualização (“vigando”), o questionamento (“duidando”) e a reflexão (“meditando”) incessantes desta obra eternamente em movimento, buscando um

utópico ponto último. Este é impossível, porém, já que **todo** pensamento emite um lance de dados: não há fim ou começo, mas um recomeçar constante.

Assim, o que se desprende da P11 é que o poema termina na instância do **quase**: “talvez uma constelação” surge como solução latente (e não manifesta) ao impasse entre natureza e arte. Tal tendência avançou pelo século XX, e culminou com experiências artísticas como a arte combinatória (da qual a ciberliteratura é um notável exemplo) e a arte aleatória (tal qual as obras do compositor John Cage, em que o acaso é fator determinante para as escolhas do intérprete).

Essa “arte do quase” está inscrita pela página de diversas maneiras: a presença de “exceto” e “não tanto”, partículas que castram uma “conclusão”, um “fechamento de idéia”; o grande número de termos com valor semântico de dúvida (“em geral”, “deve ser”, “algum ponto último”); o “clima de suspense”, como chama Haroldo de Campos, gerado pela sequência de verbos em gerúndio, cuja queda conduz à elucidação do poema. Já em seu prefácio, aliás, Mallarmé alertava: “Tudo se passa, para resumir, em hipótese” (p. 151). Em certa medida, esta dissertação alinha-se com a conclusão de Maurice Blanchot (1984, p. 245):

Un coup de dés, cuja presença certa as nossas mãos, os nossos olhos e a nossa atenção afirmam, não só é irreal e incerto, mas só poderá ser se a regra geral que dá ao acaso estatuto de lei se romper nalguma região do ser, aí onde o que é necessário e o que é fortuito serão um e outro pela força do desastre. **Obra que portanto não está aí**, mas presente apenas na coincidência com o que está sempre para lá. ***Un coup de dés* só é na medida em que exprime a extrema e estranha improbabilidade de si**, dessa Constelação que, a favor de um talvez excepcional [...] se projeta “nalguma superfície vacante e superior”. [grifos nossos]

Contra a banalização crescente do código, Mallarmé encontrou, na arquitetura meticulosamente planejada, uma forma de compor um poema múltiplo: através da variedade tipográfica e da exploração do branco da folha, dispersou a frase horizontal, impositiva de sentido, e lançou pela página sintagmas a se entrelaçar, quase que em movimento. Com isso, liberto do invólucro sintático, fuge do silêncio em que se refugiou Rimbaud e do mercantilismo dos periódicos. Para tal, compôs um poema que não é, mas que pode ser: estrutura virtual, latente, inacabada, aberta.

4.20 O novo todo (ou a pós-Gestalt)

A pós-gestalt do poema permite a compreensão global de sua arquitetura. Por se tratar de uma “tautologia absoluta da significação” (RC) – pois seu último sintagma é idêntico ao primeiro, o que produz efeito circunferente de sentido – “Um lance de dados” estaria mais bem acomodado em um tipo de código que permitisse a exploração dessa circularidade, algo como uma encadernação rotatória, em que começo e fim não fossem impostos pela ordem das folhas. Seguramente a ambição de Mallarmé extrapolou os recursos gráficos disponíveis em sua época.

De qualquer forma, tem-se que considerar a obra em sua apresentação tradicional. Nesse caso, em seu “final” (P11) há a elucidação das origens de seu “começo” (P1). Pode-se, ainda, em outro exercício especulativo, anexar infinitas cópias do poema em sequência, de forma que a P1 de fato fosse antecédida pela P11, e portanto tal relação embrionária entre elas ficasse mais clara.

A frase derradeira, “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”, é que permite tal conclusão: a atividade mental humana, sua produção cognitivo-intelectual, é o fator gerador dos lances de dados, seja da criação primeira da P1, da fundação tempo-espço da P2, da Natureza da P3, do Mestre da P4, das Artes na P6: **tudo** é realizado a partir do pensamento humano.

Deve ser ressaltado, nessa frase, o verbo “emitir”: o lance de dados não é o próprio pensamento, mas seu produto. Este conceito (pensamento) permanece, portanto, como uma grandeza apriorística, de caráter absoluto. Volta-se, como já dito, às teorias kantianas: o “ser” dá-se no pensamento, que constrói o mundo a partir da apreensão dos dados perceptivos.

Ora, é em virtude disso que se defende, nesse trabalho, que “Um lance de dados” é a cosmogonia moderna: sua força de criação nasce não de uma entidade divina, mas do pensamento humano, que assume o papel construtor do que o rodeia. O “criador” da Modernidade, com a morte de Deus, é o próprio homem.

Considerações finais

O que se pretendeu neste trabalho foi propor uma alternativa de compreensão do poema “Um lance de dados”, obra cujo impacto permanece presente na produção literária contemporânea. As exegeses tradicionalmente adotadas por pesquisadores (com as de Robert Greer Cohn e Gardner Davies) apresentam uma análise tão fragmentada como o próprio poema (ou seja, os termos “espalhados” pelas páginas adquirem valor quase independente uns dos outros: um tipo de “fidelidade” da crítica à “subdivisão prismática da Idéia”, que Mallarmé anuncia em seu prefácio). No papel de elucidar o hermético léxico utilizado na obra e localizar as referências simbólicas em outras criações do poeta, tais estudos são inquestionáveis e quiçá definitivos. Entretanto, notava-se a ausência de um trabalho que privilegiasse o “todo” do poema, que visasse a reunificar a Idéia esvaída por Mallarmé.

Por isso, esta dissertação buscou a sinergia estrutura-conteúdo, em que o arcabouço imagético-sintático (analisado através dos princípios de organização da visão, prática pouco comum em estudos de Literatura) é esmiuçado visando-se a compreensão do sentido nele inscrito. Verdadeiro ideograma ocidental, o poema será empobrecido toda vez que sua configuração visual for ignorada. Conseqüentemente, a Gestalt parece ter se adequado às necessidades não apenas desta abordagem, mas também à recomendação de Roland Barthes de se considerar o signo uma “totalidade inextricável de sentido e forma”, conforme dito anteriormente.

Neste foco, “Um lance de dados” apresenta-se como a cosmogonia moderna: sua forma – o uso de tipografias diferentes, a exploração do branco da página e a múltipla possibilidade de concatenação sintático-semântica dos diversos agrupamentos de sintagmas a flutuar – anuncia os rumos da poesia moderna; já seu conteúdo – a criação do universo, do homem e das Artes – contém o germe da ideologia antropocêntrico-iluminista da Modernidade. Como visto no segundo capítulo, o século XIX foi um dos períodos de maior agitação sócio-cultural da História. As revoluções Francesa e Industrial permitiram o cenário para o desenvolvimento de uma nova mentalidade, em que a ciência e o humanismo substituíram o papel da igreja de contentora do “conhecimento universal”. Cada vez mais distantes de uma imagem divina – e responsáveis por sua vida e seu destino (ou pelo menos tendo tal sensação) –, os homens atingem grandes avanços tecnológicos, mas, concomitantemente, vêem pioradas as condições de vida nas cidades, devido ao avassalador crescimento demográfico. Era o paradoxo moderno inscrito na obra estudada.

Forma e conteúdo unidos, “Um lance de dados”, o poema-em-si, é o significante do mito criado durante a segunda metade do século XX acerca da obra-prima mallarmaica: o poema antecessor, revolucionário, “divisor de águas”, como ressaltam os irmãos Campos (1974). Tal *status* permanece nos dias atuais (Barthes, em “Mitologias” (1982), diz que o mito é um fator histórico: não há “mito eterno”, ou seja, tal condição é provisória, podendo se esvair).

Como apresentado antes neste trabalho, usa-se o termo “mito” em sua concepção moderna, como um paradigma comportamental. Na teoria semiológica de Barthes, a estrutura mítica compõe-se da transposição de um signo completo para a função de **significante mítico**, enquanto o **significado mítico** é o conceito agregado (que “abafa o significado original”), ou seja, o fator histórico citado, e que confere ao fenômeno primeiro a condição de mito.

Ora, a constante remissão a Mallarmé nos últimos sessenta anos por poetas, artistas plásticos, músicos e acadêmicos sempre leva em conta a condição de “inovador de formas” do poeta francês. Quanto a “Um lance de dados”, seus aspectos formais são supervalorizados em detrimento de seu conteúdo. Tem-se, portanto, a cadeia mítica barthesiana: do signo primordial (poema-em-si, ou o significante mítico), o significante (estrutura formal revolucionária do poema) ganha relevância, e a ele é agregado o conceito posterior (ou o significado mítico): o *status* de matriz da poesia moderna. Já o significado primordial (do poema-em-si) é alienado.

Neste trabalho crítico, seguiu-se a orientação de Barthes para que fosse resgatado esse sentido “soterrado” do signo primeiro, que se faça mostrar o cerne conteudístico quase ignorado da obra de Mallarmé, mais citada do que lida. Neste sentido, chegou-se à conclusão de que se trata da cosmogonia moderna: irrompimento da realidade espaço-temporal na P1 e na P2; criação da Natureza nas P3, P4 e P5; surgimento da Arte nas P6, P7 e P8; encontro Arte/Natureza na P9; e sobrevida ao Acaso nas P10 e P11.

O que diferencia esta cosmogonia das tradicionais é que nela não há agentes sobrenaturais, entes divinos ou seres de outra realidade responsáveis pela criação. A última sentença do poema desvela o seu diferencial: o “lance de dados”, ou seja, a natureza, a arte e os seres são emitidos pelo **pensamento**. É aí que está incluída a mentalidade moderna: o “eu” é o fator gerador de tudo que existe, através dos dados recebidos via percepção.

Desse modo, confirma-se a idéia de Antônio Cândido, expressa no primeiro capítulo: o contexto sócio-histórico em que o autor de uma obra de arte está inserido será sempre repercutido no objeto artístico, mesmo que de maneira inconsciente. A aspiração de Mallarmé

de se desvincular de todo o concreto e se abrigar apenas na força da “linguagem pura” é utópica, já que tanto a forma como o sentido de seu poema sugerem uma marca de seu tempo.

Assim, esse é o significado primordial submerso na estereotipagem que o poema tem sofrido. Tal resgate conflui com a idéia de que há, aqui, um mito: relato simbólico de valor paradigmático que visa a explicar a origem de algo. O poema “Um lance de dados”, de Mallarmé, e suas re-criações ritualísticas (traduções, apropriações, subversões, musicalizações) contêm a marca da Modernidade: a cultura do “eu” criador, a prevalência do pensamento sobre o dogma, a morte de Deus.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 13.ed., São Paulo: Pioneira, 2000.
- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. SP: Cultrix, 1971. p.53 – 72, 89 – 93.
- _____. **Mitologias**. 5.ed. São Paulo: Difel, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. 2.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. (tradução: Jamil Almansur Haddad).
- _____. Sobre a modernidade. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 15 – 56.
- BENJAMIN, Walter. A obra da arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-197.
- _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. Rua de mão única. In: **Obras escolhidas vol 2**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 09 – 70.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da Modernidade. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. p. 15 – 36, 127 – 166.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. 13.ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p. 229-263.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. O nome e a natureza do Modernismo. In: _____, **Modernismo**: guia geral. São Paulo, Cia das Letras, 1999. p. 13 – 42.
- BRASILEIRO, Antonio. **Da Inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 11 – 82.
- BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris no século XIX**: o espetáculo da pobreza. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPION, Pierre. **Mallarmé**: poésie et philosophie. 1.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1994. p. 43-83.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem**. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 07 – 72.

- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31 – 48.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. p. 05 – 35.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHN, Robert Greer. **L'Oeuvre de Mallarmé "Un coup de dés"**. Paris: Les Lettres, 1951.
- DICK, André. **Stéphane Mallarmé**. [s.l.]: Zunái, 2003. Disponível em <http://www.revistazunai.com.br/traducoes/stephane_mallarme_2.htm>. Acesso em 14. abr. 2007.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ENGELMANN, Arno. **A psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea**. São Paulo: Scielo, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722002000100002&script=sci_arttext>, Acesso em 21. jul. 2007.
- FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 117 – 133
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade pessoal**. 2.ed. Oeiras: Celta, 2001. p. 9 – 31.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6.ed. São Paulo: Escrituras, 2004.
- GRÜNEWALD, José Lino (org.). **Stéphane Mallarmé: poemas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- GUILLAUME, Paul. **Psicología da forma**. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. **O brinde fúnebre**. [s.l.]: A garganta da serpente, 2005. Disponível em <<http://www.gargantadaserpente.com/toca/poetas/stephanemallarme.php?poe=4>>. Acesso em 09. mai. 2007.
- HEIDEGGER, Martin. A tese de Kant sobre o ser. In: _____. **Conferências e escritos históricos**. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 179 – 202.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**: Europa, 1789:1848. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- HOFFMAN, Donald D. **Inteligência visual**: como criamos o que vemos. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 63 – 72.

KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma. In: CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Emmanuel. **Crítica da razão pura**. 4ed. São Paulo: Brasil Editora, 1965.

KOHLER, Wolfgang. **Psicologia**. São Paulo: Ática, 1978.

KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. In: GREIMAS, A.J. (org.), **Ensaio de semiótica moderna**. 1.ed. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 238-268.

LIMA, Luis Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 67 – 227.

MACHADO, Arlindo. **Máquinas e Imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993. p. 165 – 192

MALLARMÉ, Stephane. O livro, instrumento espiritual e O mistério nas letras. In: CHIAMPI, Irlemar (coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 125 – 132.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**: modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese**: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: José Olympio. 1972. p. 19 – 43.

MONDRIAN, Piet. Realidade natural e realidade abstrata. In: CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NOVALIS, Friedrich. **Miscelânea de observações**. In: CHIAMPI, Irlemar (coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 25-35.

OÑATIVIA, Oscar Venâncio. Gestalt, Ungestalt e Gestaltung: uma aproximação aos problemas perceptivos da Arte (continuação). **Caderno de Psicologia Aplicada**, Porto Alegre, v.2, n.2, p. 113-128, jul/dez, 1974.

ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 12-193.

PANEK, Bernardette. **Livro de artista**: o desalojar da reprodução. SP: ECAUSP, 2003.

PAZ, Octavio. Verso e prosa & Os signos em rotação. In: **Signos em rotação**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva. 2003. p. 11-36, 95 – 124.

PEDROSA, Mário. Psicologia da forma. In: ARANTES, Otilia (org.). **Forma e percepção estética**: textos escolhidos II. São Paulo, Edusp, 1996. p. 103 – 230.

POE, Edgar Allan. **Poe desconhecido**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

PUSCHEL, Raul de Souza. **Intransitividade e Transitividade**: Mallarmé, Drummond, Cabral. 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP, São Paulo.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Universidade, 2001.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical (em 6 lições)**. Rio de Janeiro: JZE, 1996.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 191–221.

TOURAINE, Alan. **Crítica da modernidade**. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 9 – 300.

VALÉRY, Paul. Sobre Poe. In: POE, Edgar Allan. **Poe desconhecido**. Porto Alegre: L&PM, 1989.