

Da criança ao sábio nas versões de Las de l'amer repos, de Mallarmé

Rosie Mehoudar *

Universidade de
São Paulo. E-mail:
rmehoudar@
uol.com.br

O TRECHO EPISTOLAR DE MALLARMÉ abaixo transcrito traz frases que se celebrizaram na recepção de sua obra, como as linhas que antecedem e incluem *La Destruction fut ma Béatrice*. Mas é o segundo parágrafo que nos interessará na leitura do poema “*Lassitude*” e suas reescrituras até a última versão sem título iniciada por “*Las de l'amer repos*”. Redigida pouco mais de um ano após “*Lassitude*”, a passagem ajuda-nos a colher nesse poema o gérmen de um pensamento.

À Eugène Lefébure

Besançon, lundi 27 mai 1867

[...]

Je n'ai rien recueilli non plus, digne de vous être redit, dans la revue que je fais le lundi des journaux et magazines – si ce n'est dans la *Revue des deux mondes* du 15 mai un article de Montégut dans les belles quatre ou cinq premières pages duquel j'ai senti et vu avec émotion mon livre. Il parle du Poète Moderne, *du dernier*; qui, au fond, “est un critique avant tout”. C'est bien ce que j'observe sur moi – je n'ai créé mon Oeuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.

Et si je parle ainsi de *moi*, c'est qu'Hier j'ai fini la première ébauche de l'Oeuvre, parfaitement délimité, et impérissable si je ne péris pas. Je l'ai contemplé, sans extase comme sans épouvante, et, fermant les yeux, *j'ai trouvé que cela était*. La *Vénus de Milo* – que je me plais à attribuer à Phidias, tant le nom de ce grand artiste est devenu générique pour moi; la *Joconde* du Vinci; me semblent, *et sont*, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre et cet Oeuvre tel qu'il est rêvé, la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Vénus* de Phidias, la Beauté, ayant été mordue au coeur depuis le Christianisme, par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle *sent* être la condition de son être. La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier *ses phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire du temps du Vinci, et à sourire mystérieusement – souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus* de Milo retrouvée – ayant su l'idée du mystère dont la *Joconde* ne savait que la sensation fatale.¹

Em mais de uma passagem de suas cartas, Mallarmé comenta que deseja percorrer em si as fases da consciência da humanidade: do feliz e inconsciente paraíso,² passando em seguida pelo fim da ilusão de unidade e pela crucificação/divisão implicada na história do Cristo, até chegar ao encontro da fenda no próprio pensar e ao reconhecimento de que a vida é aposta e é ficção:³ retorno consciente ao paraíso, em contato com o inconsciente⁴ e com os símbolos que dele se desgarram, com o “sonho”.

¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard; Pléiade, 1998, p. 717. Nas numerosíssimas citações seguintes deste livro, ele será indicado por Oc1.

² Ao qual relaciona Théodore de Banville em *Symphonie Littéraire*.

³ “Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! Tel est le plan de mon volume lyrique et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré!” (Oc1, p. 696). Esse trecho é de 1866. Veremos logo mais numa passagem de *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, de 1879-1880, uma outra configuração da aposta, em “*un voeu d'enfant*”.

⁴ Essa palavra, porém, não surge em Mallarmé. Ele falará de “sonho”, de noite... Um claro contraponto ao consciente será formulado bem depois, numa passagem de *La musique et les lettres*: “*le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate*” (Oc2, p. 67).

“*Lassitude*” (Oc1, p. 123), escrito em 1864⁵ e reescrito em 1866 com o nome de “*Epilogue*”⁵ (Oc1, p. 109), move-se pelo contraponto entre a infância inconsciente e o velho sábio que a reencontra consciente.

⁵ A data é estimada por meio de uma carta de Cazalis a Mallarmé de março de 1864 (cf. Oc, p. 1427).

Lassitude

1. *Las d'un amer repos où ma paresse offense*
2. *Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance*
3. *Adorable des bois de roses sous l'azur*
4. *Matinal, mais plus las cent fois, sort âpre et dur,*
5. *De creuser chaque jour une fosse nouvelle*
6. *Dans le terrain aride et mort de ma cervelle,*
7. *Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,*
8. *– Que dire à l'heure froide où par tous déserté*
9. *Ce cimetière, ennui triste du ciel livide,*
10. *Ne sera plus qu'un trou ridiculement vide? –*
11. *Je veux délaïsser l'Art vorace d'un pays*
12. *Cruel, et souriant aux reproches vieilliss*
13. *Que me font mes amis, mon passé, le génie,*
14. *Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,*
15. *Imiter ces Chinois au coeur limpide et fin*
16. *De qui l'extase est de peindre sans fin*
17. *Sur des tasses de neige à la lune ravie*
18. *Une bizarre fleur qui parfume leur vie*
19. *Transparente, la fleur qu'ils ont rêvée, enfants,*
20. *Dans les treillages bleus des jardins triomphants.*
21. *Et, sachant qu'un divin rêve suffit au sage,*
22. *Serein, je veux choisir un jeune paysage*
23. *Que je peindrais comme eux sur des tasses, distrait:*
24. *Une ligne d'azur mince et pâle serait*
25. *Un lac, sous un beau ciel de porcelaine nue;*
26. *Un fin croissant, léger comme une blanche nue,*
27. *Tremperait une corne en la glace des eaux,*
28. *Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.*

“*Las d'un amer repos où ma paresse offense/Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance*”: um modo de ouvir o “*qui*” do segundo verso, sujeito ideal que surge na infância e é responsável por sua dissolução, é paradoxalmente enquanto eco objetivo e depurado da própria infância. É que “*glória*” evoca, no contexto cristão, o “*ser glorioso*” (luminoso, realizado e objetivado para além do corpo físico), e este reverbera mais adiante na flor que se sonha quando se é pequeno (“*Transparente, la fleur qu'ils ont rêvée, enfants*”, verso 19) e se reflete no “*divin rêve*” (verso 21) que basta ao sábio. A flor-sonho que se destaca do imanente ressoa na descrição inicial da infância “*adorable des bois de roses sous l'azur/ matinalé*”, esta já confundida com a glória. Parece que o sábio discerne a flor que a criança sonha e torna pura a sua experiência da natureza, mas a criança que foge da natureza não sabia disso. O sábio discrimina uma abstração já presente na experiência infantil.

Críticos⁶ que focavam a biografia do autor viram nessa flor uma metáfora da irmã com quem Mallarmé brincava criança e que morreu prematuramente. Mas o interessante é que a flor surge no poema já sonhada, interiorizada (“*la fleur qu’ils ont rêvée, enfants*”, em que o “ils” ultrapassa o território chinês),⁷ quase que como um fundamento mesmo da infância, que no poeta ocidental é largada pela miragem do ser glorioso. No modo de persegui-lo, o poeta se vê em apuros, busca árida, impasse (versos 5 a 14), e quem vem em seu socorro é o acidental sábio chinês, a ser imitado.

Apesar das reverberações recíprocas entre o “Qui” ideal do antigo infante (verso 2) e “*Un divin rêve*” que basta ao sábio (verso 21), há no sujeito uma morte, um esquecimento de si, uma distração (“*Que je peindrais comme eux sur des tasses, distrait*”, no verso 23) que acolhe o Acaso como segredo mesmo quicá do “Qui”, desaparecido na imagem final e sutil da natureza. Nela – “*Un fin croissant, léger comme une blanche nue/ Tremperait une corne en la glace des eaux,/ Non loin de trois grands cils d’émeraude, roseaux*” –, uma ponta ou corno⁸ entra virtualmente nas águas: casamento (o mergulho do corno nas águas) que não abole a visão periférica de “*trois grands cils d’émeraude, roseaux*”. Cada palavra aqui é importante.

Três é um número estimado em Mallarmé: “*nuit, désespoir, et pierrerie*” (Oc1, p. 41); “*solitude, récif, étoile*” (Oc1, p. 4); “*Bruit doux, gaieté, propos*”; “*Bientôt entre, appelle, fouille en vain*” (Oc2, p. 906).

Numa carta a Théodore Aubanel de 23 de agosto de 1866 (Oc1, p. 707), após a noite reveladora da “morte” espiritual do autor (anunciada numa carta anterior, de 16 de julho, ao mesmo amigo: “*Je suis mort, et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière Cassete spirituelle*”, Oc1, p.703), lê-se uma passagem sobre o Três:

[...] je te transcris sur ce papier l’entrelacement infini de nos amitiés – et les baisers de Geneviève à Jean de la Croix, des mamans entre elles, des papas entre eux, et les entrecroise du nombre Trois. Que ton frère ne croie pas, malgré ma prédilection cabalistique pour ce chiffre suprême, que je l’exclue de notre échange de bons sentiments, je l’aime de tout mon coeur, et regrette les deux années pendant lesquelles je ne l’ai pas connu. Dis-le-lui.

Num lamento dos dois anos sem conhecer o irmão de Aubanel, no terceiro a palavra se faz ato: “*Dis-le-lui*”, que sela a emersão da terceira pessoa. A fórmula repete-se em várias cartas, e, por mais que seja corriqueira, evoca o imperativo de dizer o “ele”.

O Três está para além da divisão ou *Scission*¹⁰ necessária: parece-se ao Filho morto e ressuscitado, ao Anatole que passará a não ser senão “*un voeu d’enfant, infinité*”.¹¹ Um filho que nasce repetidamente de sua morte, daí Infinito. O “*vers*” (“verso”, em francês) é comparável a uma criança (*l’enfant supprimé/vers quoi*) e ele vai “*vers*”¹² (“em direção a”) “*un corps-de-Soi*” (ou a uma outra criança):

l’enfant supprimé
– *l’amour n’est*
qu’un voeu d’enfant
infinité

⁶ Cf. CELLIER; MAURON.

⁷ Léon Cellier reconhece a presença da irmã como idealização, citando um trecho epistolar de Mallarmé: “*Oui, elle [Ettie Yarp, cujo retrato lhe fora enviado por Cazalis] se rangera dans nos rêves, à côté de toutes les Chimènes, les Béatrices, les Juliettes, les Régines, et qui mieux est, dans mon Coeur, à côté de ce pauvre fantôme, qui fut treize ans ma soeur, et qui fut la seule personne que j’adorasse, avant de vous connaître tous: elle sera mon idéal dans la vie comme ma soeur l’est dans la mort*”. (Mallarmé apud Cellier, Léon. *Mallarmé et la morte qui parle*. Paris: Puf, 1959, p. 105).

⁸ Em francês, a palavra “corne” é feminina, o que a suaviza. Seria interessante comparar o uso de “corne” neste poema com o que é feito em “Igitur”: “*Le Cornet est la Corne de licorne – d’unicorne*” (Oc1, p. 840).

⁹ MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard; Pléiade, 1998, p. 915. Este livro passará a ser indicado por Oc2.

¹⁰ Termo pertencente ao léxico mallarmeano posterior ao poema (cf. por exemplo, *Notes en vue du livre*) e equivalendo ao fato de que a pessoa separa-se de si (cf. “Igitur”, final da parte “*Il quitte la chambre*”), “perde a cabeça” (imagem recorrente na obra de Mallarmé), ou, em linguagem psicanalítica anacrônica, dessimbiotiza-se de si mesma, não é mais objeto gradado e inconsciente de si.

¹¹ Oc1, p. 545, *Notes pour un Tombeau d’Anatole*, escritas por Mallarmé por ocasião da morte do seu filho, de 8 anos.

¹² O duplo sentido dessa palavra em francês (“verso” e “em direção a”) será bastante explorado por Mallarmé ao longo de sua obra.

sans l'enfant nul
élan assez vaste –
vers quoi
car c'est vers un
corps-de-Soi

l'enfant qui sera
soi – famille –
et semeur à son
tour

E o voto dos pais compreende o termo *fosse* (fossa, sepultura), presente em “*Las de l'amer repos*”. Seguem outros versos de “*Notes pour un Tombeau d'Anatole*” (Oc1, p. 518):

père et mère se promettant de n'avoir pas d'autre enfant
– fosse creusée par lui
vie cesse là

O voto dos pais parece a sagração de um corpo num nível não mais real: “*vie cesse là*”. Mas infinitude, na contrapartida do corpo ressuscitado enquanto noção: “*corps-de-Soi*”.¹³

No último verso de “*Lassitude*” – “*Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux*” –, “*cils*” confere delicadeza e maleabilidade aos caniços, e eles devem mesmo ser grandes para tais constituírem, mas o adjetivo *grands* evoca a magnificação, como no poema “*Prose (pour des Esseintes)*” (Oc1, p. 29), de formas da natureza, tais quais flores separadas do meio, formas emergindo do vazio.

Oui, dans une ile que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la separa.

Formas elevadas a significantes, a signos – no sentido mallarmeano que muitos anos depois emergirá numa passagem de precisa acrobacia por paradoxos: “*Signe, au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose*” (Oc2, p. 200) –, ao Símbolo (recorde-se o Simbolismo) que só é um: o de estar no lugar do sujeito. Em léxico lacaniano, este só se deixa representar por um significante, como enxerga “*Lassitude*” na gratuidade da forma pintada pelo chinês/eu lírico esquecido de si (“*Serein, je veux choisir un jeune paysage/ Que je peindrais comme eux sur des tasses, distrait:/ Une ligne d'azur mince et pâle serait [...]*”).¹⁴

Quando o primeiro romantismo alemão fala da forma de arte como mediação da consciência refletindo-se ao infinito, como “*medium-de-reflexão*”, ela não alude já ao que o chinês

¹³ Se considerarmos os registros RSI (Real, Simbólico e Imaginário, que se imbricam na constituição do sujeito) de Lacan, a morte do filho abre um abismo no imaginário, e o renascimento se dá via simbólico - ele será em Mallarmé trazido pela palavra, pelo verso concebido como um corpo-de-Si tão outro como o filho, pois é um verso que vai em direção a um corpo-de-Si ou a outro verso. Toda essa movência paradoxal, entre unidade e movimento, visível e invisível, implica-se em “*vers quoi/car c'est vers un/corps-de-Soi*”. A passagem toda, transcrita no corpo do texto, é rica de possibilidades de leitura.

¹⁴ Igualamos aqui o significante de Lacan ao Signo e ao Símbolo de Mallarmé. Isso é, todavia, uma hipótese e as categorias teriam que ser bem precisadas nos dois autores para que ela fosse validada.

aqui representa?¹⁵ Mas o romantismo, que queria de início advertir contra seus possíveis perigos e armadilhas, seguiu por tais caminhos opostos, em sua celebração do eu, que o infinito foi substituído por poetas que morriam cedo na noite de seu próprio coração (“*Seul je me suis assis dans la nuit de mon cœur*”, Musset). E a tal ponto que uma das interpretações do Chinês feitas pela crítica é de que ele representaria Gautier, de um parnasianismo na época revolucionário, isto é, antirromântico, e que reuniu os amigos de Mallarmé e ele próprio.

Bien que Léon Cellier ait voulu voir un hommage à Gautier dans ce patronage chinois, il n’y a en tout cas rien de parnassien dans cette esthétique nouvelle qui met au coeur de son inspiration l’image orphélienne d’une fille-fleur intériorisée, première de ces fantômes féminins qui, des sirènes à la nixe du sonnet en – yx, de la soeur de “Prose” à l’ombre puérile’ du *Coup de dés*, hanteront la poésie mallarméenne. (Marchal, Oc1, p. 1156)

Marchal colhe a interioridade da imagem (interna e externa ao mesmo tempo, pode-se acrescentar) que animará o percurso mallarmeano. Ela parece fazer parte da gênese da “noção”, muito presente em textos posteriores. A “bizarra flor”, que se mantém intacta por todas as versões de “*Las de l’amer repos*”, é já interpretada por Leon Célier como flor/menina/irmã.

Quanto à diferenciação que Marchal faz da estética simbolista mallarmeana em relação ao parnasianismo, ele próprio a ressalva ou relativiza dizendo que este não é tão maciço e pobre quanto passou a ser enxergado.¹⁶ E é verdade que Mallarmé admirava muitíssimo Gautier.

“*Émeraude*” (no último verso de “*Lassitude*”) – evocando o mesmo parnasianismo – confere à paisagem última a objetividade das pedras preciosas que Hérodiade sente dela se desprenderem (“*D’une enfance sentant parmi les rêveries/ se séparer enfin ses froides pierreries*”, Oc1, p. 22), do contínuo movediço a que o eu do romantismo poderia levar.

A forma clara e vertical, inda que delicada, de “*Roseaux*” (última palavra de “*Lassitude*”), tríplice contraponto do corno lunar que desce, sugere o fálico que se eleva das águas, que não submerge. O que submergiu foi o “*Qui*”, do segundo verso (e o corno da lua!).

Mauron e, na esteira dele, Cellier enxergam na paisagem pintada uma metáfora do ideal feminino, os olhos azuis da irmã na linha azul-lago dos versos “*Une ligne d’azur mince et pâle serait/ Un lac, sous un beau ciel de porcelaine nue*”. Mauron¹⁷ (p. 26-7) justifica essa associação apoiando-se em outros versos de Mallarmé, em que há, por exemplo, uma identidade entre lago e olhos. Interessante ver na paisagem pintada a imagem do ideal, lembrança da flor sonhada na infância. O problema da leitura de Mauron é, no entanto, ver nos signos uma psicologia individual e não uma busca epistêmica. Desse modo, o achado mallarmeano da morte como fazendo parte do processo de significação não é lido por Mauron. Em vez disso, segue seu modo redutor de compreender, na versão definitiva do poema (Oc1, p. 12, coincidindo aqui com “*Epilogue*”, Oc1, p.109), os versos:

*Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l’extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D’une bizarre fleur qui parfume sa vie*

“*Le Chinois n’en peint pas moins, sur sa tasse de neige, la fin d’une fleur et ce mot serait fort incompréhensible si, pour l’inconscient, la fleur n’était Maria morte*”.¹⁸ Ora, não precisamos saber de sua

¹⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, Introdução e Notas de Márcio Seligman-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

¹⁶ “*Las de l’amer repos... manifeste la ‘Lassitude’ d’une poésie métaphysique héritée de Baudelaire, et le voeu d’une poésie plus artisanale et, par là, plus sereine. Il ne s’agit pas pour autant de retomber dans le réalisme décoratif de ceux qu’on a appelés, en négligeant abusivement la variété des inspirations que recouvrait cette appellation générique, les Parnassiens*”. MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé*. Paris: Corti, 1985, p. 28.

¹⁷ MAURON, Charles. *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel (Suisse): A la Baconnière-Payot, 1963, p. 26-7.

¹⁸ Ibidem, p. 25.

irmã morta para entender essa estrofe, e nem a rigor saber da descoberta do vazio que acontecia na época da segunda versão do poema, pois se trata aqui da estrutura humana, objeto de uma ciência interior. E tanto que essa descoberta deu-se também na filosofia e na psicanálise lacaniana do século XX – o que não significa que ela já não se mostrasse em tradições filosóficas, religiosas e literárias de outros tempos, como se poderia ver, por exemplo, em Rabelais ou na poesia taoísta.

Voltando à primeira versão, repare-se que a morte que aparece delicada na solução do chinês não deixa de ser o objeto das escavações do início do poema:

*mais plus las cent fois, sort âpre et dur,
De creuser chaque jour une fosse nouvelle
Dans le terrain aride et mort de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
– Que dire à l'heure froide ou par tous déserté
Ce cimetière, ennui triste du ciel livide,
Ne sera plus qu'un trou ridiculement vide?*

Abismo aparentemente sem corpo ressurrecto, como o que aparecerá, em “Notes pour un Tombeau d’Anatole”, nos versos posteriores a “fosse creusée par lui”. Se se destaca essa pequena fórmula é porque ela já contém potencialmente, em “par lui”, seu corpo ressusitado.¹⁹

Por que, nas linhas iniciais de “Las de l’amer repos”, abismo “aparentemente” sem corpo ressurrecto? Porque a solução do chinês talvez desponte também obliquamente das fossas abertas não só no cérebro, mas no eu... – como nesses koans em que se quebra a cabeça à toa mas não à toa (que desgarramento de si mesmo não acontece já nesse exercício?), até que a solução emerja de algo casual, inesperado e mais simples. O ideal entrevisto pelo “fossoyeur” não lhe dá uma intenção que, num último soltar, chamará a si numa forma casual a transcrição do que ele entrevista?

E a infância dos primeiros versos ressurge, reflete-se feminina em “Transparente, la fleur qu’ils ont rêvée, enfants”.

Léon Cellier nota a evidente semelhança entre esse trecho e um, datado de 1855, de Victor Hugo, mestre romântico de Mallarmé e também de Baudelaire:

*Hélas ! j’ai fouillé tout. J’ai voulu voir le fond.
Pourquoi le mal en nous avec le bien se fond,
J’ai voulu le savoir. J’ai dit : Que faut-il croire ?
J’ai creusé la lumière, et l’aurore, et la gloire,
L’enfant joyeux, la vierge et sa chaste frayeur,
Et l’amour, et la vie, et l’âme, – fossoyeur.*

*Qu’ai-je appris ? J’ai, pensif, tout saisi sans rien prendre;
J’ai vu beaucoup de nuit et fait beaucoup de cendre.
Qui sommes-nous ? que veut dire ce mot: Toujours ?
J’ai tout enseveli, songes, espoirs, amours,
Dans la fosse que j’ai creusée en ma poitrine*

¹⁹ A lembrar a observação de Lacan de que cada um dos anéis de RSI tem um significante suposto que o furou e dos quais os outros por vir serão substitutos. Ao Real Lacan arrisca atribuir a Vida; ao Simbólico, a Morte; ao Imaginário, o Eu (cf. LACAN, Jacques. Seminário XXII, aula de 17-12-74).

O exame do dialogismo em “*Las de l’amer repos*” com o poema inteiro de Victor Hugo seria por si só objeto para outro artigo. Por meio do chinês pintando o fim da flor (o que a inclui, como toda negação, conforme se vê num poema como “*Billet*”,²⁰ e outras tantas passagens de sua obra), Mallarmé parece também conversar com a impossibilidade e a potência simbólica da flor, na sequência do poema de Hugo:

*Des fleurs ! oh ! si j’avais des fleurs ! si je pouvais
Aller semer des lys sur ces deux froids chevets !
Si je pouvais couvrir de fleurs mon ange pâle !
Les fleurs sont l’or, l’azur, l’émeraude, l’opale !
Le cercueil au milieu des fleurs veut se coucher ;
Les fleurs aiment la mort, et Dieu les fait toucher
Par leur racine aux os, par leur parfum aux âmes !*

Repare-se que em Mallarmé excluem-se as exclamações, ligadas ao transbordamento emotivo do eu lírico. Mesmo aquela posta depois de “*naturel*”, na segunda versão do poema (“*Epilogue*”), será suprimida nas duas versões seguintes, restando apenas os elementos mínimos do homem: a morte e o único sonho (“*la mort telle avec le seul rêve du sage*”), sorte de 0 e de 1, vazio e forma. Na ética-estética mallarmeana, fica a visão nua; e mesmo o sonho se compõe de traços mínimos – o lago, por exemplo, sendo indicado por uma linha azul.

É interessante notar, porém, que a temática da “*Fosse*” já está presente nos poemas de juventude de Mallarmé, como se vê em “*Sa fosse est creusée!*” e “*Sa fosse est fermée*”, ambos de 1859, quando Mallarmé tinha 17 anos, recheados de exclamações, tendo como tema a morte real das mais queridas pessoas.

Na continuação de “*Lassitude*”, repare-se o diálogo, prefigurando “*Igitur*”, com tudo que seja da ordem de um super-ego ou de uma dívida, cujos interlocutores são bem inventariados em:

*Je veux délaissier l’Art vorace d’un pays
Cruel, et souriant aux reproches vieillis
Que me font mes amis, mon passé, le génie,
Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,*

“*Et ma lampe*”: o acaso da aparição do chinês se dá já por um apagar, um desligar/apagar da lâmpada²¹ análogo ao da chama da vela de “*Igitur*” (1869) ou ao explicitado em “*L’encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe*” (Oc, p. 370). Corte primeiro. Dia primeiro do “*Gênesis*”. No texto bíblico, à separação entre luz e trevas se seguirá, no segundo dia, aquela entre as águas de cima (céu) e as águas de baixo, que no terceiro dia se dividirão entre terra e mar. Como que decorrendo do corte primeiro entre luz e trevas, céu e água despontam discriminados e acasalados nos versos finais de “*Lassitude*”. A necessidade de escuridão para que dela brote uma forma inesperada será bem formulada numa linha clássica de “*La musique et les lettres*”: “*le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate*” (Oc2, p. 67). Eclusão que o estado “*distraindo*” do pintor favorece. A ideia será desenvolvida em “*Igitur*” e em inúmeras passagens da obra mallarmeana com denominações como “*oubli*”, ainda que essa palavra transmita também o repouso necessário das formas do imaginário. Mas tanto “*distraindo*”, como “*oubli*” / “*oublieuse*” transmitem a ideia de que é preciso um largar a presa, um desapego para que a forma possa emergir ou fixar-se.²²

²⁰ “*Pas de rafales à propos/ De rien comme occuper la rue/ Sujette au noir vol de chapeaux;/ Mais une danseuse apparue*” (Oc1, p. 34). Apesar da negação com que se iniciam, os três primeiros versos logram suscitar uma imagem no leitor. Soma-se a esse efeito performático inerente à negação a sugestão de “*pas*” enquanto “*passo*”, explorada por Mallarmé em outras passagens.

²¹ Como no português, a “*lampe*” (lâmpada) pode ser tanto nutrida por um combustível como gás e querosene, quanto pela eletricidade.

²² Ver, por exemplo: “*UNE CONSTELLATION /froide d’oubli et de désuétude*”, em “*Un coup de dés*” (Oc1, p. 387); e em “*Igitur*”, último parágrafo de Oc1, p. 483, e final do segundo parágrafo de Oc1, p. 487.

O “gênio”, assim como a “glória” do segundo verso, é ambíguo: não exclui a conotação de narcisismo, que fica para trás na imagem do chinês despojado e anônimo, que não vive, apenas pratica seu ofício.²³ Assim o homem ideal, implícito no “qui” inicial, é substituído ou depurado pela flor sonhada da infância. Entre o primeiro “qui” e o “chinês”, acontece uma divisão do sujeito ou *Scission*. O Chinês, como novo homem ideal, está morto na flor que ele pinta.²⁴

“A Arte voraz de um país cruel” lembra o Rei voraz e cruel do conto mallarmeano infantil “*La coupe d’or*”. Os interlocutores, no poema, serão em parte os mesmos da família de “Igitur”: o passado, os amigos, o gênio romântico que cumpria realizar, o Ideal. O poema é tido como um rompimento com Baudelaire e a inauguração da estética da sugestão.²⁵ O Baudelaire de *Flores do Mal* serve bem ao acolhimento das bipolaridades e das pulsões contraditórias acusadas em Mallarmé desde a produção da juventude. Mas o mal não encontra saída. Mallarmé a encontra na desaparecimento do eu, que se aprofundará escritura afora. Poderiam objetar: além do bem e do mal... Sim, é verdade que em território de aceitação e graça o escritor vai sistematicamente revertendo a censura aos pequenos pecados ou “invirtudes”: vimo-lo²⁶ nos *Contos Indianos*, reescritura mallarmeana de uma adaptação convencional francesa de histórias indianas tradicionais. Mas a noção de Bem é muito mais radical do que isso, como também observamos na dissertação, relacionando Guimarães Rosa e Mallarmé, no combate às forças da entropia, com a arma da divisão do sujeito.²⁷

As recriações de “*Lassitude*”, de que se saberá em 1866, 1887 e 1899, contêm inúmeras e significativas modificações, que radicalizam o gérmen já presente em 1864 de uma nova estética. Entre 64, data da primeira versão acima transcrita, e 66, ano da segunda, que examinaremos a seguir, prepara-se nada menos do que a crise de Tournon – a cena de “*Hérodiade*” que daria margem ao conhecido trecho de carta, de 28 de abril de 1866: “*Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j’ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L’un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme [...]*” (Oc1, p. 696) A morte do eu, que aí se implica e era anunciada em “*Lassitude*”, tomará nas versões seguintes do poema uma forma mais explícita temática e esteticamente. Aliás, o desaparecimento do título na versão final (a exemplo do que ocorrerá com o célebre “*Sonnet en – jx*”, assim chamado pela crítica para se referir ao poema sem nome, reescritura do “*Sonnet allegorique de lui même*”) sugere o intento de não sobrepor uma unidade imaginária à fenda-condição de significação,²⁸ como explicita bem mais tarde (1896) a passagem:

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l’inaugure son ingénuité, à soi, oublier se même du titre qui parlerait trop haut: et quand s’aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l’heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence (Oc2, p. 234, “*Le Mystère dans les lettres*”).

Segue em trechos a versão de 1866, chamada “*Epilogue*” (Oc1, p. 109),²⁹ com as modificações aqui assinaladas.

²³ Cf. “navegar é preciso, viver não é preciso”.

²⁴ Curiosamente, uma coleção de objetos chineses enche a casa de Mallarmé nas fotografias da época das Terças-feiras, ou *Mardis* – nome pelo qual ficaram conhecidas as reuniões em sua casa nesse dia da semana nos anos em que habitou Paris.

²⁵ “*Comme l’indique le titre du Parnasse contemporain, ce poème achève une époque dans la poésie mallarméenne, mais cet ‘Epilogue’ est aussi un point de départ et définit, à partir du vers 11, une esthétique nouvelle. L’époque achevée, c’est celle d’un lyrisme personnel trop marqué d’influences baudelairiennes, celles des ‘Angoisses’ et des ‘Atonies’ (titres que Mallarmé avait voulu donner à son envoi du Parnasse) qui condamnent le poète impuissant à n’être que le fossoyeur de ses rêves*”. (MARCHAL in Oc1, 1156)

²⁶ Na dissertação de mestrado, especificada nas Referências bibliográficas ao final do presente artigo.

²⁷ Longe de se aportar num eu completo, o sujeito é representado por um significante, e a dupla mínima inerente ao processo de significação não é, portanto, elidida. Em “Igitur” se formulará o Nome-do-Pai, guardião da divisão do sujeito. Sobre o Bem, é interessante lermos a longa passagem de uma carta de Mallarmé à sua avó, de 27 de abril de 1869 (Oc1, p. 745), que o recrimina por seu afastamento da religião.

²⁸ Outro será o caso de “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”, em que o título condensa a lógica de toda a Odisseia do poema, logo se recortando em seus fragmentos e mergulhando completamente – e não – no processo: o primeiro verso será “*Un coup de dés*”; o último, “*Toute pensée émet un Coup de dés*”, sinônimo segundo Greer Cohn do próprio acaso. Uma interpretação mais longa da lógica de imersão e emersão do título seria interessante, mas não cabe nos limites deste artigo.

²⁹ “*Epilogue*” é o último do conjunto de dez poemas de Mallarmé publicados em *Le Parnasse contemporain*, de 12 de maio de 1866. A carta a Cazalis sobre o vazio é de 28 de abril de 1866, mas não é possível depreender por ela qual foi a data da descoberta. Mesmo que a reescrita do poema publicado em 12 de maio tenha se dado antes dela, a época é a mesma e no mínimo a descoberta já se preparava. As notas das *Obras Completas* de 1945 e de 1998 sinalizam a presença de dois manuscritos com o nome de “*Epilogue*”. As de 1945 (p. 1428) esclarecem que, num deles, leem-se três correções a lápis: “*des trous vides*”, “*du Songe se greffant*”; “*un clair croissant*”, numa página impressa (“talvez uma prova do *Parnasse Contemporain*”).

[“Lassitude”][“Epilogue”]

Las {d’un} [de l’] amer repos où ma paresse offense
Une gloire pour qui jadis j’ai fui l’enfance
Adorable des bois de roses sous l’azur
{Matinal, mais} [Naturel ! et] plus las {cent} [sept] fois //
{, sort âpre et} [du pacte] dur[,]
De creuser {chaque jour} [par veillée] une fosse nouvelle
Dans le terrain {aride} [avare] et {mort} [froid] de ma cervelle,

“Naturel” confirma a ligação com a teoria dos estágios da consciência, do artigo de Montegut que Mallarmé apenas leu depois e que, conforme a carta acima transcrita, formulava suas ideias sobre a Obra.

A substituição de “Mais” por “et” é usual na obra de Mallarmé. Em vez de contradizer o anterior, coordenar, avançar: é outra sintaxe também pulsional... As coisas aparecem desprendidas umas das outras, ou de um eu completo (tão ilusório quanto mortífero), funcionando como referência primeira projetada numa informação a ser sobrepujada para que se possa dizer algo. Aqui o sujeito incompleto do inconsciente parece avançar, dissolvendo-se e reengendrando-se nas formas que vão sendo pintadas/escritas. Esse efeito de linguagem é assim compatível com o tema do poema, a “aphanisis”³⁰ do pintor chinês. Em vez de desfazer ou sobrepujar a anterior, a nova forma surge contra (e almeja) o fundo branco de um sujeito já apagado, móvel, desatado. A substituição frequente que Mallarmé faz da adversativa “mas” pela coordenada “e” parece relacionar-se à frase de 1897: “*Le papier intervient chaque fois qu’une image d’elle-même cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres*”(Oc1, p. 391). Quando uma imagem “entra” (*rentre*) quer dizer que ela não é desdita, ela faz parte do manancial do sabido, e outra informação vem sucedê-la. Não foi pequena a mudança na escritura propiciada pela crise deflagrada em 1866, mesmo que muitos lances tenham sido depois necessários para a formulação ousada na “observação relativa ao poema Um Lance de Dados jamais abolirá o Acaso” (Oc1, p. 391). Da mesma maneira, entre a versão de 1864 e a de 1866 de “*Las de l’amer repos*”, um projeto, como veremos, vai se realizando.

Cumpre também notar que a substituição do “mais” por “e” no verso acima transcrito evita a redundância: já está dito “*plus las sept fois*” (o número sete assume um valor simbólico, sugerindo os sete dias da semana, e substitui a hipóbole mais ou menos estereotipada “*cent fois*”, além de trocar a sugestão sonora de “*sans foi*” por “*cette fois*”: não se trata de perder a fé, mas de ela mudar de objeto ou configurar-se diferente, atravessada pelo vazio), sobrepujando no nível do significado a intensidade da lassidão de que se falou antes (“*las d’un amer repos*”); não é preciso além disso escrever “mais”. O corte, próprio à linguagem mallarmeana, do que seja excessivo e redundante também aponta uma ética,³¹ não é apenas um procedimento estilístico.

O tom lamentoso-romântico de “*sort âpre et dur*” é substituído pelo seco “*du pacte dur*”: a antiga vítima torna-se coagente pelo pacto contratado.

Entre os sentidos de “*veillée*”, encontra-se tanto o do período em torno do pôr-do-sol, quanto o da noite de vigília. Na cavalaria, existe a vigília da noite, preparação noturna e solitária daquele que será sagrado cavaleiro e receberá suas armas. “*Par veillée*”, substituindo “*chaque jour*”, evoca o reiterado trabalho interior noturno (literal e metafórico) e também a reiterada tragédia do pôr do sol,³² que deixa uma morte, uma cova, um abismo na consciência.

³⁰ Termo de origem grega significando “invisibilidade”; em Lacan, trata-se da invisibilidade do sujeito, sob o significante.

³¹ Ética ligada à sugestão, em que uma potencialidade é resguardada, e não a um estatelamento último da mensagem. “*Étaler*” é o verbo-diabo com que Mallarmé nomeará em vários escritos - como “*Le mystère dans les lettres*”; “*la Musique et le Lettres*” - o que Freud chamaria de processo primário, tendência do organismo a livrar-se de toda tensão. Às vezes a raiz de “*étaler*” pode assumir um sentido positivo, como num verso de “Prose” aqui transcrito.

³² Sobre essa tragédia, ver *Les dieux antiques* e a interpretação que Marchal faz dela em Oc1 e outros livros.

“*Avare*” é contrário ao Dom, de que o sol é o maior: contrastam o sol exterior do dia e a inaptidão da fonte interior na noite: sem dom e sem sentimento – falta o significante. A morte imaginária (“*terrain mort*”) é retirada, talvez também porque agora a morte designe outra coisa: não um corpo imaginário sozinho, mas o não corpo, uma desapareição. E, ainda, “árido e morto” era uma redundância-clichê.

Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
- Que dire à [~~H~~ heure froide où par tous déserté] [cette Aurore, ô Rêves, visité]
[Ce cimetière, ennui triste du ciel livide,
Ne sera plus qu'un trou ridiculement vide? –]
[Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
Le vaste cimetière unira les trous vides? –]

O eu romântico de “*par tous déserté*”, eu solitário de Musset e mesmo de Baudelaire, desaparece de vez aqui. “*Peur de ses roses livides*” dá margem a uma curiosa ambiguidade: o vasto cemitério unirá os buracos vazios e isso dará medo às rosas lívidas; ou por receio das rosas lívidas o vasto cemitério unirá os buracos vazios? As duas leituras são possíveis.³³ Segue a próxima estrofe de “*Epilogue*”.

Je veux délaisser l'Art vorace d'un pays
Cruel, et[,] souriant aux reproches vieillis
Que me font mes amis, [~~mon~~] [le] passé, le génie,
Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
Imiter [ces] [le] Chinois au coeur limpide et fin

Opondo-se à voracidade da Arte (tal qual mãe ou ama pelo reverso, que quer ficar tocando Hérodíade), algo se destaca, uma forma nasce. O primeiro romantismo, diz Walter Benjamin, pensa o pensar infinito sempre mediado pela Forma.³⁴ Um bom romântico é um simbolista, está quase mais perto dos parnasianos do que de muitos românticos posteriores, para os quais a mediação da forma se perdeu. Na “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukacs”, do livro *A educação dos cinco sentidos*, Haroldo de Campos diz que o bom idealismo é mais materialista do que o mau materialismo.³⁵

“*Le passé*” substitui “*mon passé*”, evitando a redundância do pronome possessivo (e do “eu” implícito ao qual ele se refere) no verso “*Que me font mes amis, le passé, le génie*”.

A substituição do substantivo plural pelo singular é um traço recorrente da escrita mallarmeana (como se observa bem em *Contes Indiens*), e aqui se vê o foco num sujeito, objetivado em “*le chinois*”, duplo do eu lírico poder-se-ia dizer, substituindo o genérico “*ces chinois*”, parte ainda de um programa intuitivo de arte e de subjetivação.

De qui l'extase [~~calme~~] [pure] est de peindre [~~sans~~] [la] fin

“*Pure*” induz um foco, uma concentração afim a êxtase, além de criar a aliteração do *p* e liberar o adjetivo “*calme*” para que seja usado logo adiante.

Uma grande mudança está na inversão de “*sans fin*” para “*la fin*”. As transformações da linguagem prosaica peculiares à escritura mallarmeana, evidentes no cotejamento dos *Contos*

³³ E evocam o poema “*Hérodíade*” (inicialmente trabalhado de 1864 a 1866, ano de “*Epilogue*” – reescritura de “*Lassitude*”): assim como a Ama teme a solidão/morte de Hérodíade, Hérodíade teme a ligação da Ama com o antigo Sonho-rosas.

³⁴ Seria interessante relacioná-la ao Significante, de Lacan.

³⁵ “mesmo lénin sabia/ que o idealismo inteligente está mais perto/ do materialismo/ que o materialismo do materialismo/ desinteligente”. Campos, Haroldo. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 18.

Indianos (1893) com *Contes et legendes de l'Inde ancienne*, de Mary Summer, parecem começar pela inversão que se dá na crise de 1866, ano de que data esta versão do poema.

“*Peindre sans fin*” tinha não uma voracidade, mas uma representação do Infinito possível pela morte subliminar do pintor. O que era subliminar será, em “*peindre la fin*”, o foco nessa transformação do pintor numa espécie de Sócrates que enfrenta sereno a morte. O sentido de “pintar o fim” é, entretanto, mais vasto: lembra a quase desapareição vibratória das coisas que se escrevem, como se não importassem as primeiras impressões, mas o que há nelas de último.

*A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.*³⁶ (Oc2, p. 213)

Esta, “*la notion pure*”, não é prefigurada em “*Epilogue*” pelo “*seul rêve du sage*” de um verso logo adiante do poema? E isso só é possível porque de outra depuração vinda, que é a da presença do pintor, a substituição da imagem de seu “corpo” pela película clara de porcelana (“*tasses de neige*”), análoga à página branca.

Sur [des] [ses] tasses de neige à la lune ravie
[Une] [D'une] bizarre fleur qui parfume [leur] [sa] vie
Transparente, la fleur qu'il [s-ont revêe] [a sentie], enfant[s],

A flor aqui renasce, reflexo da flor sentida, e não sonhada, mais tangível interiormente. O vazio traz uma outra consistência à lembrança. Na substituição de “*revêe*” para “*sentie*” ressoa a tangibilidade da Noite quando a Esperança ou o Ideal são de certa forma suspensos em “*Le Chateau de l'Espérance*” (Oc1, p. 65), na última estrofe:

– Oï, larmoyant de nonchaloir
L'Espérance rebrousse et lisse
Sans qu'un astre pâle jailisse
La Nuit noire comme un chat noir.

Há como que um acesso aos dados imediatos da consciência, ou percepções/sensações quando a meta conceitual de que se imbui o esperançoso é suspensa: “*et avant tout cette intelligence doit se tourner vers le Présent*”, leremos em *Notes sur le langage*, de 1870 (Oc1, p. 504). Na próxima substituição de “*Epilogue*”, o foco continua a se tornar mais nítido e a trazer uma visão mais tangível:

[Dans les treillages bleus des jardins triomphants.]
[Au filigrane bleu de l'âme se greffant.]

A nova forma contém uma inversão, a flor (no verso precedente, “*Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant*”) se enxerta na filigrana azul da alma. Passa-se aqui da cena exterior e do exagero ingênuo de “*trionphants*” para a leitura da alma, objetivada e primariamente “violada” (este verbo expressará mais tarde a “violência” inerente do casamento com o outro, como, por exemplo, em “*Noces d'Hérodiade*”) por uma alteridade que lhe é congênere até na aliteração

³⁶ Éric Benoit cita também esse trecho e algumas de suas interpretações do poema são muito parecidas com as deste artigo, cuja base foi extraída de nossa tese de doutorado finalizada em 2003. O artigo de Benoit foi publicado em 2007 e vale a pena consultar as suas claras formulações. A algumas delas faríamos ressalvas, mas não é possível desenvolver aqui esse diálogo.

“*filigrane*” / “*greffant*”, esse verbo remetendo a seu sujeito, “*fleur*”. “*Filigrane*” liga-se a “*âme*” também pela assonância (e aliteração) e “*Greffant*” a “*fleur*” também pela aliteração (e assonância)...

Jean Pierre Richard (p. 86) escreve a propósito de “*Dans les treillages bleus des jardins triomphants*”: “*Ce vers où l’azur vient s’enlacer, ‘dans les treillages’, au libre mouvement expansif de la jeunesse (‘triumphantes’) relève directement de la mythologie enfantine d’avant la déchirure*”.

Na substituição desse verso por “*Au filigrane bleu de l’âme se greffant*”, parece que o rasgo – atribuído, na passagem epistolar citada no início deste artigo, à segunda fase da humanidade e ao cristianismo – introduz-se na descrição dessa fase da vida, a Infância.³⁷

Observe-se que a relação com certo Nome-do-Pai, em léxico lacaniano, dá-se a ver negativamente por meio da rasura nos versos seguintes.

[Et, sachant qu’un divin rêve suffit au sage,]
[Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,]
Serein, je [veux] [vais] choisir un jeune paysage

“*Divin*” é substituído por “*seul*”, que neutraliza o imaginário da religião, mudança compatível com o encontro do vazio, em 1866. Sela-se nessa rasura um corte entre a antiga religiosidade e a percepção de uma unidade, de um absoluto, de que o autor teria tido uma experiência direta. Em escritos posteriores de sua obra termos como “*divin*” e “*divinité*” ressurgirão, ressignificados.

A tônica da substituição “*veux*”/“*vais*”, no último verso da passagem acima, é o ato gratuito e leve e não o voluntarismo do início do poema.

Que je peindrais [~~comme eux~~] [encor] sur [~~des~~] [les] tasses, distrait[:][.]
Une ligne d’azur mince et pâle serait
Un lac, [~~sous un beau~~] [parmi le] ciel de porcelaine nue[:][,]
Un fin croissant[~~, léger comme~~] [perdu par] une blanche nue[:],
Trempe[raît une] [sa] corne [calme] en la glace des eaux,
Non loin de trois grand cils d’émeraude, roseaux.

O foco se aproxima. Impossível a comparação (“*comme eux*”) anterior, no sujeito que se reconhece. Ao mesmo tempo, varado de vazio pelo qual renasce a cada vez em forma visível, sua imanência é também a dos objetos que estão aí, aparecem: “*des tasses*” muda-se para “*les tasses*”, singularizadas e próximas do sujeito (ele as conhece, conforme o efeito do artigo definido “*les*”).

O adjetivo comum “*beau*”, em “*beau ciel*”, dá lugar à absorção sugerida por “*parmi*”, em que a água como que nasce do céu impalpável. O foco no imediato ressurgue na abolição do “*comme*”, no quarto verso, e na substituição de “*tremperait*” por “*trempe*”, no verso seguinte.

A substituição dos dois pontos nos primeiro verso acima pelo ponto final coincide com um mecanismo observado em *Contes Indiens*. Os dois pontos não servem mais a uma função enumerativa óbvia; seus usos serão bem mais interessantes e inusitados. Aqui, nesse verso e nos seguintes, vê-se uma sutilização da pontuação: sai também o ponto e vírgula no terceiro verso, substituído pela vírgula. Essa sutilização condiz com a nudez transmitida.

Vê-se quão decisiva foi a passagem de 1866 ao observarmos as pouquíssimas modificações das duas últimas versões em relação à daquele ano. Uma (Oc1, p. 78) constava do volume de 1887: *Les poésies de Stéphane Mallarmé*, Édition photolithographiée du manuscrit définitif (40 exemplares + 7 não postos à venda).³⁸ A outra (Oc1, p. 12), a definitiva, foi publicada

³⁷ O enxerto da flor na filigrana azul da alma lembra uma frase de Lacan: “*Quel est donc cet autre à qui je suis plus attaché qu’à moi, puisque au sein le plus assenti de mon identité à moi même, c’est lui qui m’agite?*” (LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, p. 524). Entretanto, ainda que a “bizarra flor” enxertada possa sugerir uma pessoa, um sujeito não é certo no verso mallarmeano. Fica, de qualquer modo, para outra ocasião distinguir, de um lado, a relação do sujeito com o objeto (a flor do sábio, a jovem paisagem do eu lírico) tematizada pelo poema, e, de outro, a relação iniciada do sujeito com o Nome-do-Pai. A discriminação disso pode certamente enriquecer a leitura do poema.

³⁸ Os poemas desse volume foram publicados em nove cadernos consecutivos pelas Éditions de la Revue indépendante (Oc1, p. 1214). Nessa versão, relativamente à de “*Epilogue*” que fora publicada, o ponto de exclamação depois de “*naturel*”, no quarto verso, é suprimido; “*aurore*” passa a ser grafada em minúscula; “*du songe*” substitui “*de l’âme*” em “*Au filigrane bleu du songe se greffant*”; “*clair*” substitui “*fin*” no antepenúltimo verso e uma vírgula é neste acrescida – “*Un clair croissant, perdu par une blanche nue*”.

postumamente, em 1899, pelas Édition Deman, segundo uma maquete entregue por Mallarmé ao editor em novembro de 1894.³⁹

Nas duas, a importante retirada do título condiz tão melhor com a Viagem (firmada em “Igitur”), trazendo no vazio o passo já seguinte ao “Epílogo”, título preso à descrição e mentiroso, se o poema avança em relação a ele.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, Introdução e Notas de Márcio Seligman-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BENOIT, Eric. *Néant sonore: Mallarmé ou la traversée des paradoxes*. Genève: Librairie Droz, 2007.
- CAMPOS, Haroldo. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CELLIER, Léon. *Mallarmé et la morte qui parle*. Paris: PUF, 1959.
- DERRIDA, Jacques. La double séance. In: DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 199-318.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 22: RSI*. [S.l]: [s.n.], [197-?]. [edição bilingue, francês, português; não comercializada oficialmente].
- MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé*. Paris: Corti, 1985.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. [Designado aqui como Oc]
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*, org. par Bertrand Marchal. v. 1 e 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, 2003. [Designados aqui como Oc1 e Oc2]
- MAURON, Charles. *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel (Suisse): A la Baconnière - Payot, 1963.
- MEHOUDAR, Rosie. *Linguagem e Subjetividade nos Contos Indianos de Stéphane Mallarmé*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- RICHARD, Jean Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

³⁹ Com o acréscimo de três poemas posteriores a esta data enviados pela filha de Mallarmé (Oc1, p. 1144). Nesta versão, “Aurore” volta a ter a inicial maiúscula; “âme” volta no lugar de “songe” em “*Au filigrane bleu de l’âme se greffant*”; e torna a sair a vírgula do penúltimo verso: “*Un clair croissant perdu par une blanche nue*”. As outras duas transformações da versão anterior se mantêm.