

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

LOECY ROSA DAMÁSIO

BLANCHOT MEDIADOR DE MALLARMÉ: UMA LEITURA DE IGIUR

Porto Alegre 2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

LOECY ROSA DAMÁSIO

BLANCHOT MEDIADOR DE MALLARMÉ:
UMA LEITURA DE IGITUR

LOECY ROSA DAMÁSIO

**BLANCHOT MEDIADOR DE MALLARMÉ:
UMA LEITURA DE IGITUR**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Ficha Catalográfica

D166b Damásio, Loecy Rosa

Blanchot mediador de Mallarmé : uma leitura de Igitur / Loecy Rosa Damásio. – 2023.

132 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Mallarmé. 2. Blanchot. 3. Igitur. 4. Misticismo. I. Baumgarten, Carlos Alexandre. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

LOECY ROSA DAMÁSIO

**BLANCHOT MEDIADOR DE MALLARMÉ:
UMA LEITURA DE IGITUR**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 25 de Julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS
(Orientador)

Prof^a. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva – UFRGS

Prof. Dr. Altair Teixeira Martins – PUCRS

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao meu orientador, Carlos Alexandre Baumgarten, pela confiança e oportunidade de realizar este estudo.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pelo suporte acadêmico.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu essa pesquisa.

A todos os professores, funcionários e colegas pelo convívio e parceria.

Aos meus familiares, pelo suporte financeiro e psicológico.

Aos meus amigos, pela compreensão quando estive ausente. À

Anelise, pelo carinho, paciência e companheirismo.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível

Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

(“This study was financed in part by the Coordenação de

Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil

(CAPES) – Finance Code 001”).

EPÍGRAFE

Definir é matar, sugerir é criar.

Stéphane Mallarmé

RESUMO

Stéphane Mallarmé, poeta francês do séculos XIX, sondou a palavra poética, empenhando-se a fundo numa reflexão que rompeu com filosofias tradicionais e resultou numa estética revolucionária e influenciadora de artistas, teóricos e pensadores da época. Mallarmé, embora adepto das ciências ocultas disseminadas no círculo da elite sua contemporânea, adaptou-as ao seu “imaginário”, não de modo a deformá-las, mas de permitir um casamento entre suas concepções artísticas e místicas. *Igitur ou a Loucura de Elbehnon*, um texto inacabado, prenúncio do poema *Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), manifesta-se como instante essencial em que a experiência radical do autor com a literatura transita de “uma obra realizada” para “uma obra enquanto origem eterna de si mesma”, refém de seu inacabamento, e permanece como registro do que pretendia ser o seu *Le Livre* (“Livro Absoluto”). Além disso, encontram-se em sua tessitura, elementos em diálogo com a ciência cabalística. O legado do poeta francês, considerado, pelos historiadores e críticos literários, “o mais radical dos simbolistas”, em especial, *Igitur ou a Loucura de Elbehnon*, é aqui analisado através do escopo teórico de Maurice Blanchot, um dos mais importantes críticos da literatura moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Mallarmé; Blanchot; Igitur; misticismo.

ABSTRACT

Stéphane Mallarmé, a French poet of the 19th century, probed the poetic word, deeply engaging in a reflection that broke with traditional philosophies and resulted in a revolutionary aesthetic that influenced artists, theorists and thinkers of the time. Mallarmé, although adept at the occult sciences disseminated in his contemporary elite circle, adapted them to his “imaginary”, not in order to deform them, but to allow a marriage between his artistic and mystical conceptions. *Igitur or the Madness of Elbehnon*, an unfinished text, foreshadowing the poem *Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard* (*A throw of the dice will never abolish chance*), manifests itself as an essential moment in which the author's radical experience with literature transits from “an accomplished work” to “a work as an eternal origin of itself”, hostage of its incompleteness, and remains as a record of what *Le Livre* (“Absolute Book”) intended to be. In addition, elements in dialogue with Kabbalistic science are found in its texture. The legacy of the French poet, considered, by historians and literary critics, “the most radical of the Symbolists”, in particular, *Igitur or the Madness of Elbehnon*, is analyzed here through the theoretical scope of Maurice Blanchot, one of the most important literary critics of the modernity.

KEYWORDS: Mallarmé; Blanchot; Igitur; mysticism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O LEGADO DE BLANCHOT.....	13
3 DESAPARECIMENTO.....	19
3.1 A EXPERIÊNCIA LIMITE: O PENSAMENTO NEGATIVO.....	19
3.2 A <i>OUTRA</i> NOITE.....	27
3.3 ESQUECIMENTO, O PONTO CENTRAL.....	29
4 MORTE.....	33
4.1 A MORTE POSSÍVEL: A NOITE.....	33
4.2 A GRANDE RECUSA.....	43
5 SILÊNCIO.....	49
5.1 O NEUTRO, O INCESSANTE.....	49
5.2 UM GRANDE SILÊNCIO.....	55
6 O SILÊNCIO FUNDANTE.....	58
6.1 A PALAVRA ABSOLUTA.....	61
6.2 O LIVRO, O JOGO INSENSATO.....	70
7 UMA LEITURA DE IGITUR.....	78
CONCLUSÕES.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
ANEXO A - CARTAS DE STÉPHANE MALLARMÉ.....	104

1 INTRODUÇÃO

Nessa dissertação será realizada uma breve investigação de um conjunto de concepções mallarmeanas, expressas, principalmente, em seus artigos e ensaios sobre a escrita poética, os quais, como propõe essa pesquisa, transparecem e/ou formam o que se pode considerar a sua poética pessoal, embora o próprio autor não a tenha afirmado explicitamente. Além disso, tais concepções serviram de base para um estudo teórico sobre as características de sua obra e permitiram uma leitura possível do conto inacabado *Igitur, ou a Loucura de Elbehnon*, o qual, desde o seu título, revela influências da ciência oculta cabalística, à qual Mallarmé era adepto e que, também em alguns escritos, admite não somente a harmonia entre seu estudo pessoal da poesia e os conceitos místicos, como também sua preocupação em transcrevê-la perfeitamente através da linguagem poética.

Assim, esse trabalho propõe explorar tais concepções, primeiro, de modo geral, através de uma ampla investigação do conceito de *silêncio*, tanto pela filosofia quanto pela Kabbalah, depois, isoladamente, a fim de esclarecer a sua associação à natureza artística, demonstrando quais significados assumem na concepção blanchotiana, para, por fim, revelar como, num conjunto harmônico, compõem a particularidade do espaço literário mallarmeano, resultante de uma profunda reflexão crítica, cujo intento, segundo Valéry, era o de “elevar a página ao poder do céu estrelado”. Portanto, a perspectiva mística serviu ao desenvolvimento de uma “poética de ascensão”¹, baseada na nobreza do espírito em que já não imperam as grosserias mundanas.

Para tanto, os subtópicos propõem uma exploração dos principais processos e conceitos teóricos do estudo de Blanchot relacionados a cada tópico em questão, a fim de, em seguida, explorarmos teoricamente o *silêncio* em Mallarmé, e compreendermos de que maneira essas leituras se vinculam, também, aos anseios filosóficos e místicos do autor, nítidos em sua escrita.

¹ Ainda conforme Valéry.

A força do *impessoal* arrasta o olhar denominado pela crítica “lado de fora”. É onde ocorre o *espaçamento* e a *dissolução* de qualquer contato íntimo, característico do que é pessoal. Tal movimento leva o olhar ao estado de *neutralidade* em que ocorre o *incessante*, a presença contínua da *morte* que está sempre chegando, pertencente ao tempo do *por vir*. O *escrever* é um convite ao apagamento, o escritor torna-se *anônimo*. Pertence à natureza da linguagem poética o movimento do tudo ao *nada*, *dissipando-se* nas palavras por meio das próprias. A obra se torna a *busca contínua de sua origem* e, desejando ser “pura”, pretende se identificar com essa *origem*. É nessa profundidade que a preocupação do escritor deixa de ser uma ideia para ser “o ato só de escrever”. Chegada a este ponto a relação estabelecida entre obra e escritor, existe apenas o *escrever*, e a obra de arte atinge o caráter do *ser*.

Contudo, o teórico problematiza o fato de que ela é. Blanchot, por exemplo, põe em questão a própria existência da literatura. Por seu caráter de existir de modo peculiar, completamente diferente de qualquer outra *coisa* existente, ou ela não existe, ou acontece de um modo distinto daquele no qual as outras coisas acontecem. Justamente por essa característica, a linguagem é uma *presença da ausência*. Ela se despe de modo que se manifesta, que se põe em evidência, mas, diferente de qualquer outra atividade humana, ela se realiza totalmente; ou seja, sua realidade é a do todo, pois, assim, em sua totalidade, transita do tudo ao *nada*. Assim se dá o processo de *desaparecimento* das coisas, através de *algo* que não está agindo nas palavras; um processo essencial, que diz respeito ao nível essencial da linguagem, que tem o *poder de dissipação* das coisas, pois as palavras ausentam-nas em si mesmas, anulam-nas naquilo que proclamam; poder destrutivo semelhante ao *ato de suicídio*; pois exige a *morte voluntária*. Estabelece-se, assim, a relação com a *morte*.

Uma vez que a linguagem se realiza a partir de seu *desaparecimento*, esse *espaço* pleno de vazio é o centro do qual a obra literária se *dispersa* e se *espaça*. Já não se trata de abrigar o absoluto, e sim, de ser indefinível por meio do *por vir*. Um lugar para o plural, o *inacabado* e a nudez das coisas, tão logo as palavras estão libertas do encarceramento dos significados. Assim afirma-se a experiência obscura da criação literária, que levou Mallarmé a uma de suas

afirmações mais conhecidas: “esse ato insensato de escrever”. Portanto, a experiência artística, para o autor, e que encontra apoio principalmente no pensamento blanchotiano, está diretamente relacionada à ideia de morte enquanto despojar das coisas os significados, ou seja, o despir que converte *ausência* em *presença*, *invisível* em *visível*, *desaparecimento* em *aparecimento*, sem que estes percam a própria essência nessa *conversão*.

O *silêncio* torna-se, pois, questão central dessa pesquisa. Ao invés de refletir a não significação, o *silêncio* significa por si mesmo. Ele modela o vácuo, e tal vazio entre as palavras, (re)modela a sua essência. Tais possibilidades não só se intercalam, mas interferem na manifestação imagética resultante da linguagem poética, significando, assim, a organização das palavras na página em branco e gerando significados múltiplos. A intensa preocupação de Mallarmé com a disposição das palavras na publicação de *Un coup de dés Jamais n’abolira Le hasard*² o ressalta. O *silêncio* é compreendido como uma maneira singular de dizer o *indizível* e de acomodar, constantemente, o caráter finito desses vazios, tratando-se de condicionamento estético, na inteligência infinita, isto é, a expansão das leituras possíveis. O *silêncio*, desse modo, é uma expressão que não aponta àquilo que se pode manifestar diretamente, mas circunda a esfera do não capturável. É o *silêncio* a fala que subjaz a não fala, tal qual o oposto.

Essa injunção do *silêncio* é necessária para que a fala *incessante* se manifeste, como se este vácuo permitisse o espaço através do qual o *interminável* se expressa; uma *impossibilidade*: a imensidão do *inexprimível* não pode se limitar a uma expressão, o que conduz aquele que escreve a uma espécie de *(a)temporalidade*, que presentifica a *ausência* e eternaliza através de uma série de recomeços. O *nada* pode se manifestar nessa dimensão onde paradoxos e ambiguidades estão conciliados, centro em torno do qual gira a sua concepção poética, culminando na elaboração do *Grand Ouvre*³ ou *Le Livre*⁴: *Igitur, ou La Folie d’Elbehnon*⁵, cujo título já prenuncia sua natureza misteriosa.

² *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, o mais célebre poema de Mallarmé.

³ Grande Obra.

⁴ O Livro.

⁵ *Igitur, ou a Loucura de Elbehnon*.

2 O LEGADO DE MAURICE BLANCHOT

“Como a literatura é possível?”⁶, pergunta fundamental da qual é difundida a teoria blanchotiana. E em volta deste centro — como se dele emanasse a atração gravitacional própria da arte literária — orbita a afirmativa que justifica as teses propostas em toda a sua obra:

(...) não se pode dizer que a obra pertence ao ser, que ela existe. Pelo contrário, o que se deve dizer é que ela jamais existe à maneira de uma coisa ou de um ser em geral. O que cumpre dizer, em resposta à nossa questão, é que a literatura não existe, ou então que, se acontece, é como alguma coisa “que não acontece como qualquer objeto que existe”. (BLANCHOT, 2011, p. 37)

Resulta dessa premissa uma compilação de textos ensaísticos e de textos literários nos quais se desenvolve um pensamento inovador no campo da filosofia e da crítica e teoria literárias do século XX, principalmente na França⁷, seu país de origem. Por volta de 1925, inicia os estudos em Filosofia — dedicando-se, também, ao estudo da Língua Alemã, cujo domínio serviu para suas análises de obras de influentes escritores alemães, realizadas décadas seguintes - na Universidade de Estrasburgo, onde conhece Emmanuel Lévinas⁸, igualmente referenciado⁹ em algumas de suas obras.

Em meados de 1930, Blanchot foi editorialista de política exterior e

⁶ BLANCHOT, Maurice. *Comment La littérature est-elle possible?* (1942).

⁷ É exposto na introdução de *O demônio da teoria* (1999), de Antoine Compagnon: “Os estudos literários franceses não conheceram nada de semelhante ao formalismo russo, ao círculo de Praga, ao *New Criticism* anglo-americano, sem falar da estilística de Leo Spitzer nem da topologia de Ernst Robert Curtius, do antipositivismo de Benedetto Croce nem da crítica das variantes de Gianfranco Contini, ou ainda da escola de Genebra e da crítica e da consciência, ou mesmo do antiteorismo deliberado de F. R. Leavis e de seus discípulos de Cambridge. Para contrabalançar todos esses movimentos originais e influentes que ocuparam a primeira metade do século XX na Europa e na América do Norte, só poderíamos citar, na França, a ‘Poética’ de Valéry, segundo o título da cátedra que ocupou no Colégio da França (1936) (...) e talvez as sempre enigmáticas *Fleurs de Tarbes* [Flores de Tarbes], de Jean Paulhan (1941) (...)” (p. 11).

⁸ Blanchot e Lévinas tiveram distintas reflexões filosóficas sobre a ideia de *morte*, tendo o primeiro associado-a ao processo de criação literária. Lévinas também fez referências, em *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, ao pensamento blanchotiano sobre a *morte*, na concepção do filósofo desenvolvida no texto ensaístico “*Connaissance de l'inconnu*” (*Conhecimento do Desconhecido*), publicado em 1961 na revista *Nouvelle revue française*, n. 108, pp. 1081-1095 e em 1969 no *L'Entretien infini*, Paris, Ed. Gallimard, pp. 70-83, e dedicado à Lévinas, o qual, para Blanchot, é descrito nas palavras de Jacques Derrida, em *Adeus a Emmanuel Lévinas*, p. 23, como “aquele que foi, desde seu encontro em Estrasburgo, em 1923, o amigo, a amizade do amigo”.

⁹ Em *Adeus a Emmanuel Lévinas*, p. 24, diz Jacques Derrida: “Sem dúvida, para muitos dentre nós, para mim seguramente, a fidelidade absoluta, a exemplar amizade de pensamento, a

jornalista de extrema direita. Redator-chefe no *Journal des débats*. Tornou-se notoriamente reconhecido no território francês por meio de uma série de artigos publicados semanalmente em jornais parisienses¹⁰. E dedicou vários escritos aos jovens dissidentes maurracianos da Ação Francesa, liderados por Thierry Maulnier. Em *Le Rempart*, dirigido por Paul Lévy, 1933, ainda se posiciona contra os campos nazistas. Somente em 1937 publica um último texto político, uma crônica, voltado à extrema-direita, em *L'insurgé*. Mas é em 1941, ano em que se dedica a uma série de cento e setenta e uma crônicas literárias, publicadas no *Journal des débats*, que escreve seu primeiro livro¹¹, intitulado *Thomas l'obscur*.

amizade entre Maurice Blanchot e Emmanuel Lévinas foi uma graça; ela permanece como uma bênção desse tempo e, por mais de uma razão, a sorte bendita por aqueles que tiveram o insigne privilégio de ser amigo de um e de outro. Para escutar, ainda hoje, aqui mesmo, Blanchot falar para Lévinas, e com Lévinas, como ocorreu comigo em companhia deles num dia feliz de 1968, citarei algumas linhas. Depois de ter nomeado aquilo que nos cativa no outro, depois de ter falado de um certo rapto (a palavra da qual Lévinas se serve frequentemente para falar da morte), Blanchot diz: Porém, não é preciso desesperar da filosofia. Pelo livro de Emmanuel Lévinas, *Totalidade e Infinito*, onde parece-me que ela nunca falou, em nosso tempo, de uma maneira mais grave, recolocando em questão, como é necessário, nossos modos de pensar e até mesmo nossa reverência fácil pela ontologia, somos convocados a tornar-nos responsáveis pelo que ela é essencialmente, acolhendo precisamente a ideia do Outro, quer dizer, a relação com o outro, em todo o esplendor e a exigência infinita que lhes são próprios. Encontra-se aí como um novo ponto de partida da filosofia e um salto que ela e nós mesmos seríamos exortados a realizar” (*L'Entretien infini*, op. cit. p. 72).

¹⁰ Segundo Barra: “Decerto, a história que é, então, feita não é uma história qualquer. Narrar o destino último, e também originário, da escrita e do escritor, tal como aquele que vai ser exposto em um ensaio recapitulativo, com tons indiscutivelmente historiográficos, com forte espessura crítica e horizonte indiscutivelmente teórico, pertenceria ainda ao movimento e à experiência de escrever? Em Blanchot, ao menos, isso dá-se a ver de forma contundente. E, certamente, um dos esforços — um dos logros — maiores da obra blanchotiana para estabelecer a 'essência' (em outras palavras, o sumo) de uma história que seria a da escrita exterior à linguagem é 'L'absence de livre'/'A ausência de livro' (em *L'Entretien infini*). O arranjo final dado a *Le livre à venir*, com uma recomposição atenciosa dos textos que teriam sido originalmente destinados à publicação em jornais e revistas parisienses, parece testemunhar também esse esforço 'historiográfico' por parte de Blanchot. Há ainda a estruturação de *L'espace littéraire* como uma espécie de ampla varredura de questões insistentes e caras à literatura e à crítica literária — o espaço literário, a Obra, o Autor, a solidão essencial, a inspiração, a comunicação, a experiência original, as características da Obra de Arte” (2007, pp. 57-58).

¹¹ Segue, para informação, as publicações de Maurice Blanchot a partir de então: *Comment la littérature est-elle possible?* (1942), *Aminadab* (1942), *Faux pas* (1943), *L'arrêt de mort* (1948), *Le très-haut* (1948), *La part du feu* (1949), *Lautréamont et Sade* (1949), *Thomas l'obscur – nouvelle version* (1950), *Au moment voulu* (1951), *Le ressassement éternel* (1951), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), *L'espace littéraire* (1955), *Le dernier homme* (1957), *La bête de Lascaux* (1958), *Le livre à venir* (1959), *L'attente l'oubli* (1962), *L'entretien infini* (1969), *L'amitié* (1971), *La folie du jour* (1973), *Le pas au-delà* (1973), *L'écriture du désastre* (1980), *De Kafka à Kafka* (1981), *Après coup, précédé par Le ressassement éternel* (1983) *Le nom de Berlin* (1983), *La communauté inavouable* (1983) *Le dernier à parler* (1984), *Michel Foucault tel que je l'imagine* (1986), *Sade et Restif de La Bretonne* (1986), *Sur Lautréamont* (1987), *Joë Bousquet* (1987), *Une voix venue d'ailleurs – sur les poèmes de Louis-René des Forêts*

Certamente, segundo Pimentel (2013) “grande parte das noções blanchotianas sobre a questão do espaço literário já se encontra presente na tessitura ficcional de seu primeiro romance” (p. 245). E cita:

À luz dos livros posteriores onde nós devíamos encontrar o pensamento e a imaginação desenvolvidos de Maurice Blanchot, as primeiras linhas de *Thomas o obscuro* não revestem somente um valor inaugural: elas têm um aspecto emblemático, nós reconhecemos nelas o traço antecipado da obra em progresso, a exposição ao mesmo tempo literal e figurada dos temas que o autor não cessará de interrogar. (STAROBINSKI, 1966:498)

A presença metafórica da *noite*, destrutiva e criadora, e a metamorfose da passagem do *eu* ao *ele*, inaugura, pela obra ficcional, o jogo literário abordado no espaço teórico blanchotiano, principalmente em *L'espace littéraire* (1955), bem como, a partir da não resistência da figura de Thomas diante do chamado das ondas do mar, antecipa as definições em *L'écriture du desastre* (1980), alicerçadas no termo francês *passivité*, e também o discurso descritivo do espaço do imaginário em *Le livre à venir* (1959) a respeito de *O Canto das Sereias*, pois a “narrativa está ligada à metamorfose a que Ulisses e Achab aludem. A ação que ela presentifica é a da metamorfose, em todos os planos que pode atingir” (BLANCHOT, 2005, p. 11).

A morte impossível, o chamado do poético, o desaparecimento na impessoalidade, a ausência temporal, a negatividade e o silêncio são fundações do acervo teórico blanchotiano e já estão sendo retratados ao decorrer da narrativa¹².

Sabe-se que, ainda em 1941, foram publicados três artigos de Blanchot no *Journal des débats*, na coluna *Chroniques littéraires*, resultantes de sua leitura do texto de Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou Le Terreur dans les Lettres* (1941). Evidencia-se a influência em suas propostas quanto ao ofício literário como prática indômita e ambígua e à força subversiva da palavra literária de encontro ao pensamento regido pelos princípios da razão pura.

(1992), *L'instant de ma mort* (1994), *Les intellectuels en question* (1996), *Pour l'amitié* (1996).

¹² Acrescenta-se ainda: “Observemos, apenas, que Blanchot foi um leitor fascinado por Kafka. Que a tessitura de sua escrita chegou a ser aproximada da tessitura, isto é, da economia da escrita de Kafka, logo após a publicação de *Thomas L'obscur* (1941) e *Aminadab* (1942). É que, assim como Kafka, Blanchot foi um exímio escritor de fragmentos e de proposições indiscerníveis e herméticas quanto ao seu sentido final” (BARRA, 2007, p. 56).

Desde sempre foi implicitamente reconhecido que aqueles implicados, de alguma forma, com a palavra literária tinham um estatuto ambíguo, um certo jogo relativamente às leis comuns, como que para deixar lugar, por esse jogo, a outras leis mais difíceis e mais incertas. (BLANCHOT, 2005, p. 38)

E em 1942, tais artigos são compilados a fim de dar forma ao livro intitulado, então, *Comment La littérature est-elle possible?* (1942), vindo a ser modificados em 1943, no ensaio *Faux pas* (1943)¹³. Ainda fazendo uso dos mesmos escritos em *Les Mystère dans les lettres*, texto presente na obra *La part du feu* (1949), o conceito de “terror nas letras” de Jean Paulhan é relacionado ao de “mistério nas letras” de Stéphane Mallarmé, poeta presente em inúmeras análises blanchotianas, principalmente naquelas realizadas em *Le part du feu*, *L’espace littéraire* e *Le livre à venir*. Ainda em 1971, retoma essa leitura, em *La facilité de mourir*, um texto ensaístico presente em *L’Amitié* (1971).

Em todos esses trabalhos e ainda, principalmente, em *Le Pas au-delà*, Blanchot persiste na expressão *escrita exterior à linguagem*¹⁴, descrevendo e definindo a linguagem como espécie de *devir da loucura*, que interrompe o sentido, que, pelo “jogo insensato” da escrita, lugar sem lugar que abriga a transgressão, espaço da interrupção que imobiliza o movimento dos sistemas-maiores, desarma as fundações culturais, leva à negação da Razão, causa o esquecimento — e eis aí o desenvolvimento de outro elemento fundamental da teoria blanchotiana, exposto, principalmente, no ensaio “O esquecimento, a desrazão”, presente em *A Conversa Infinita*. Diz Blanchot, após tratar do esquecimento enquanto movimento daquilo que se inscreve na *exterioridade*¹⁵:

A partir disso — no espaço que se estabelece entre loucura e desrazão — devemos perguntar-nos se é verdade que a literatura e a arte poderiam acolher essas experiências-limite e, assim,

¹³ Lembra Barra: “Segundo Bident, a desconcertante expressão ‘faux pas’ — que teria aparecido, precisamente, três vezes nos artigos escritos à época em que Blanchot colaborava no *Journal des débats* (sabe-se que muitos desses artigos foram, posteriormente, incorporados ao livro como capítulos) — não foi uma expressão retomada por Blanchot naquele livro, à exceção do título” (2007, p. 80).

¹⁴ Possível tradução para “écriture hors langage”.

¹⁵ Afirma Barra sobre a obra blanchotiana em vista da *exterioridade*: “Escritas a partir de uma (pura) exigência de exterioridade, souberam, desde o princípio, que jamais formariam verdadeiros conceitos e, portanto, jamais seriam úteis de forma positiva e direta e direta à construção de um Saber, propositivo, instituído e estável, que recebesse o nome de Blanchot. Assim, é certo, não se pode afirmar *strictu sensu* que haja uma teoria e uma historiografia literárias em Blanchot. Mas, a escrita, a crítica e a historiografia realizadas por Blanchot, por um movimento imanente à obra, pretenderam ajudar a conceituar a palavra ‘livro’”. (2007 p. 59).

preparar, para além da cultura, uma relação com aquilo que rejeita a cultura: fala dos confins, exterior de escrita. (BLANCHOT, 2007, p. 174)

Sabe-se que na modernidade novecentista, a linguagem já não é entendida enquanto organizadora dos saberes. O pensamento — abrigo de ambiguidade e indefinição - é articulado com o impensado. O que é posto em questão, pelas interrogações do *cogito*, é o ser. Relaciona-se à criação literária o aniquilamento do eu e aquele que escreve — a obra literária — atende ao incessante, ao inapreensível, à solidão, ao desaparecimento do conhecido. É por isso que, para “explicar a mudança de estatuto da literatura clássica para a moderna, Blanchot assinou o conceito – do Fora – para mostrar como a palavra literária provocava uma experiência não representativa e não significativa da linguagem” (GIROTTI, 2005, p. 1). A noção de neutro assume diversas nomenclaturas - “noite”, “exterior”, “ausência”, “desastre” – e “chega a ser considerada, pelo próprio Blanchot, como sua única contribuição verdadeira ao campo aberto, inventivo, do pensamento ocidental — seja filosófico, seja antropológico, seja literário” (BARRA, 2007, p. 42). A respeito do *devoir*, portanto, Blanchot o associa ao “espaçamento”, ao “incessante”, à abertura do “movimento infinito” permitido pela literatura. Conceitos bastante explorados em sua obra¹⁶. Movimentos nos quais se inscreve “a dignidade do silêncio”¹⁷. Bem provável que Blanchot tenha criado em suas reflexões teóricas e literárias “a ligação mais rigorosa entre o singular, o plural, o neutro e a repetição, de maneira a rejeitar de uma só vez a forma de uma consciência ou de um sujeito, e o sem fundo de um abismo indiferenciado” (DELEUZE *apud* BARRA, 2007, p. 74).

O pensamento blanchotiano se volta, constantemente, às noções sobre o neutro, que recebe em sua obra outras variadas denominações, como *outro*, Fora¹⁸ e *noite*; esta última figurada na imagem de Eurídice, a qual ele se volta

¹⁶ Referindo-se à tese de Zarader (2000), *L'être et Le neutre à partir de Maurice Blanchot*, lembra Barra: “Há quem defenda a ideia — sustentando tal hipótese por meio de uma tese publicada com o apoio do *Centre National du Livre*, em 2001 -, de que a obra de Blanchot tornou-se tão vasta, e realizou-se de tal forma, que poderíamos, por seu intermédio, caracterizar e interrogar a própria 'modernidade'”.

¹⁷ BLANCHOT, 2011, p. 17.

¹⁸ Segundo Giroto: “Blanchot, de forma inovadora, demarcou a especificidade, o uso próprio, distinto, funcional da literatura e, buscando compreender como se constitui a própria realidade

sob o “olhar de Orfeu”, a fim de explicitar, pela experiência órfica, aquilo que escapa numa “dimensão” sempre longínqua, inatingível e obscura. É preocupação de Blanchot encontrar “o lugar nu a conceder ao Outro, a conceder, enfim, ao Inteiramente Outro (*Tout Autre*)”¹⁹ (BIDENT, 2014, p. 85).

O que caracteriza a filosofia blanchotiana do neutro como algo peculiar na crítica novecentista é a direção dada à noção do *ser*, contrária à da filosofia heideggeriana – e demais filósofos existencialistas.

Blanchot busca um maior rigor para suas proposições e uma proximidade maior ao evento literário tal como o apreende, procura se distanciar de Heidegger, ao caminhar em direção à afirmação do neutro. Dessa maneira, o “modo de ser” que se faz presente nas reflexões de Blanchot sobre a linguagem (o “ser da linguagem”, passa a ser nomeado “existência”, em uma alusão direta ao “Há”, de Lévinas. A escrita, então, levada por Blanchot às proximidades do “Há”, abre-se a uma angústia que seria ainda mais original que a angústia da morte. (BARRA, 2007, p. 88)

Blanchot traz, assim, à literatura, todas as retas que circunscrevem as curvaturas da ambiguidade – filosóficas, literárias, teóricas.

literária, inventa o conceito do Fora, noção forjada nos campos da filosofia e da crítica literária. Então, utilizando esse conceito norteador, desconstrói a ideia de que a literatura é um meio de chegar ao mundo e propõe, contrariamente, que a palavra literária seja instauração de mundos, de eventos plenos de real. Contudo, nesse movimento, a literatura funda sua própria realidade, isto é, cria um outro mundo do mundo.” (*Blanchot, Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado*, pp. 1-2).

¹⁹ Ver *Maurice Blanchot e a literatura – uma experiência outra*, de Marcela Moura Almeida. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/11598/1/Marcela%20Moura%20Almeida.pdf> Acesso em 17 de maio de 2023.

3 DESAPARECIMENTO

Sol da meia-noite: ponto de claridade através do qual tudo se extingue; a obra como ponto de extinção; a realização da obra como espécie de apoteose; espaço onde o dia é proliferação contínua da noite; apagamento da obscuridade no seio do que infinitamente se desfaz em se refazer.

Blanchot, em *O espaço literário, O livro por vir, A conversa infinita – a palavra plural e A conversa infinita – a experiência-limite*, aborda, entre outras temáticas, um dos fundamentos do seu conceito de fora: a pura afirmação de um nada excessivo. O pensamento descobre o espaço do encoberto, a presença constante da ausência; a aparição do desaparecer.

3.1 A EXPERIÊNCIA-LIMITE: O PENSAMENTO NEGATIVO

Assim está o fim: suspenso no espaço do eterno recomeço. Blanchot (2007) dá prosseguimento à discussão sobre a experiência-limite, reconhecendo a denominada “experiência interior”, termo próprio da filosofia de George Bataille²⁰.

(...) a discussão sobre a experiência interior em Bataille como “viagem ao extremo do possível” desemboca, resulta, culmina metamorfoseada na experiência-limite em Blanchot, a qual passa a ser a própria experiência (não experienciada, fora de fenômeno) do *desastre*. (CASAL & FILHO, 2011, p. 56)

É constatada no homem uma paixão que o conduz a uma busca inacabável; como “o canto da sereia”, que, por sua imperfeição, direciona às suas fontes verdadeiras, mas sem jamais esgotá-las em satisfação, uma vez que, em sua origem, o canto se depara com o próprio silêncio. Blanchot (2007, p. 185) afirma que a “experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão.”

²⁰ Constata-se: “(...) de sorte que a amizade, que Blanchot já testemunhava por Bataille (escrevendo) desde o ensaio que vemos em *Faux pas* sobre a experiência interior até *L’Amitié* e *La communauté inavouable*, nos parece ser o sinal que destitui filosofia — ou literatura — do estatuto que a ela poderia se conferir, mas sendo este movimento não a radical colocação em questão do filosófico, mas a diferença de escrever, quando escrever põe em jogo a expiação da autoridade. É Blanchot que, na conversa com Bataille, relatada em *L’Expérience intérieure*, dirá que a experiência é autoridade pois que — acrescentemos algumas palavras de *L’Écriture du désastre* — experiência-limite, destituída a experiência, descartada a autoridade que lhe poderia predicar” (CASAL & FILHO, 2011, pp. 55-56).

A experiência-limite, segundo Menezes (2013), é uma situação que denuncia a falta de um saber, assim, a “exterioridade ao ser interiorizada perde sua capacidade de nos colocar em questão” (p. 202), já que a necessidade do homem de dominar o saber minguava a extensão do desconhecido à dimensão dos domínios,

Importante elucidar que o teórico problematiza a natureza da “questão” e a classifica em questão de conjunto e em questão mais profunda.

A primeira, a questão de conjunto, é a *questão da dialética*. Nela está contido o *conjunto das questões*. Consta nesse debate entre ambas as questões o fato de que, para a dialética, a questão mais profunda pertence ao instante crítico em que a questão de conjunto assume a crença de que necessita realizar a questão decisiva, aquela que, por sua natureza essencial, considera-se a questão do ser, a questão de Deus.

Sobretudo, a própria dialética é reconhecida por sua exigência cíclica. O começo pertence, justamente, àquele ponto de término, resultante da totalidade de movimento da questão de tudo — esta que abarca o conjunto das questões. E nem mesmo sobre essa questão é possível considerá-la questão final. Aí está a natureza da interrogação, pulsante no coração da questão: a palavra interrogante, sempre inacabada, revela o caráter parcial da questão de tudo, uma vez que, em sua totalidade, ainda há algo que permanece oculto. Por isso, a “questão, sendo palavra inacabada, apoia-se no inacabamento. Ela não é incompleta enquanto questão: ela é, ao contrário, a palavra que o fato de declarar-se incompleta realiza” (BLANCHOT, 2010, p. 43).

O homem é o portador da questão, logo, é sempre exposto ao que não lhe diz respeito. Por intermédio da interrogação, o que se mantém subentendido, ainda que declarado na questão, faz do poder de questionar algo de insuficiente; assim a questão de conjunto só pode atingir o homem enquanto questão; expressa uma verdade, porém de conjunto, impregnada de historicidade, pobre demais para ser aceita como verdade essencial. Somente enquanto questão oferece ao homem um desvio de si, no qual se depara com algo *oculto*, que lhe é alheio e definitivamente mais profundo.

O que resta, então, a esse desvio, se a dialética se ocupou de tudo por meio da questão de conjunto, além daquilo que permanece encoberto? Aí consiste uma busca sem fim que se faz necessária — e/ou inevitável. Justamente o momento em que tudo é posto em questão está o triunfo da “questão que não se formula” — e não consta nela algo de absoluto. Ela é a singularidade de tudo não manifesta pelo todo, assim, portando dupla natureza: ilusória, enquanto resto de questão quando a questão de conjunto já afirmou tudo, e introdutória de uma problemática, enquanto latente, sempre disposta a direcionar a um ponto onde tudo escapa. Tal poder de desvio da questão mais profunda encaminha ao ponto de maior interesse nessa pesquisa: o movimento de fuga, que rejeita qualquer resposta e que se esquivava da questão de conjunto, põe o homem em contato com aquilo que aparenta ser mais essencial e enigmático.

A forma da questão mais profunda não permite que a ouçamos; podemos apenas repeti-la num plano em que ela não está resolvida, remetida para o vazio de onde surgiu. Aí está a solução: ela se dissipa na própria linguagem que a compreende. (BLANCHOT, 2010, p. 50)

Na obliquidade da questão mais profunda, a interrogação é transversal. Segundo Barra (2007) Blanchot partiu da leitura que fez da obra de Mallarmé para conceber o espaço literário como sendo *outro*, “assim como foi possível à escrita de Blanchot aproximar-se daquilo que ele mesmo nomeia e assinala como “a questão mais profunda”(p. 37).

A discussão proposta por Blanchot em *A palavra plural*, estendida à *Experiência-limite*, relaciona a questão à palavra. O desvio, centro da questão mais profunda, furta a própria questão e o direito à resposta. “É a palavra como desvio” (BLANCHOT, 2010, p. 56). Sua pretensão não é fazer da fuga a acusação de algo do qual é preciso se esquivar, e sim, ser a experiência do *desastre*. Esse comportamento fugidio se relaciona à busca interminável do homem, inscrito na própria história como questão do ser. O homem se furta a si próprio; esforça-se em se manter na neutralidade ativa nesse movimento de desvio. Dessa forma, após refletir sobre o movimento de fuga do homem, Blanchot (2010) faz uma analogia entre a palavra e a impessoalidade da multidão, uma vez que, nela, o ser é fugidio, ausente de sujeito. Cada palavra é

uma palavra de fuga; não só foge de quem fala, mas também não fala. Ela é todas as formas de fuga.

Essa desordem que se configura em multidão é a dispersão que torna insignificante o poder de organização e inviável o poder de reorganização. “A palavra é essa volta. A palavra é o local da dispersão, desorganizando e se desorganizando, dispersando e se dispersando além de toda medida” (BLANCHOT, 2010, p. 58).

Se há no homem aquilo que se furta e/ou o movimento de se furtar, a palavra não encontra nele a medida firme do que a manteria num estado de não dispersão; não há como reter os *átomos da palavra*, nesta que, por meio do próprio desvio, contém aquilo que não se oferece ao ser como resposta e que, atraído por esse questionamento — a força em si do desvio —, só pode realizar a história num interminável movimento de fuga.

A linguagem é o acordo do movimento de se esconder e desviar, ela vela por ele, preserva-o, perde-se e confirma-se nele. Nisso, pressentimos porque a palavra essencial do desvio, a “poesia” na escrita, é também palavra em que gira o tempo, dizendo o tempo como virada, essa virada que se torna às vezes visível, revolução. (BLANCHOT, 2010, p. 59)

Encontra-se no esforço da busca ininterrupta a força do pensamento negativo, que move o homem em direção ao impossível. Incrustar-se na decisão de “se pôr radicalmente em questão”, é a expressão máxima da impossibilidade de realização em qualquer grau de sabedoria e de verdade.

A questão a mais profunda, é esta experiência do desvio no modo de um questionamento anterior ou estranho, ou posterior a toda questão. O homem, pelo viés da questão profunda, é direcionado para aquilo que desvia — e se desvia. (BLANCHOT, 2010, p. 60)

A partir disso, resta ao homem entregar-se às ações mundanas, por meio das quais recupera a promessa do acabamento à sua condição de inacabamento; sucumbe perante essa promessa em voluntária escravidão, a fim de exercer sua negatividade e obter a satisfação por meio da determinação da permanente insatisfação.

O mundo é o trabalho do dia, repete Blanchot em mais de um de seus escritos. (...) Nesse processo, o homem torna-se como que senhor de sua existência, é o produtor diurno de objetos e realidades com os quais, então, se identificará e identificará o seu mundo. Ele faz o mundo à sua medida, se reconhece no mundo, e o mundo é o plano das

realidades — ou das coisas tornadas reais — que nós podemos chamar de humanas e nossas. (SUTTANA, 2013, p. 180)

Segundo Blanchot (2007), essa é uma condição aceitável, já que em tais ações a negatividade não é exaurida. O “nada” de sua natureza, posto em ação no mundo, ainda se estendesse suas proporções ao absoluto do todo, não possui a medida que designa a paixão do pensamento negativo; uma paixão movente, que suspende a promessa do acabamento e impulsiona, uma vez mais, ao interminável, sustentando a exigência da busca, ainda perante a realização do todo. Tamanha é a negatividade do homem que se faz inesgotável em suas atividades, conforme ressalta Barra (2007).

A negação se declara na experiência-limite. Ao radicalismo dessa negação, não é suficiente a edificação de um mundo por meio de uma natureza negada. Em paralelo à capacidade de morrer, permanece um “excesso de nada”, a sobra de um vazio inutilizável; presença que o obriga a responder a exigência desviante das imposições mundanas e demove suas ações ao estado de insignificância, o que o leva a encarar, mais uma vez, a infinitude do fim e desfaz a promessa do acabamento.

Segundo Barra (2007), é importante entender que, na reflexão blanchotiana, o “ser” assume a ideia de ausência absoluta, um tudo que se faz nada; mas tal ausência é transformada numa presença que retorna, pois a noção de “ser (‘ainda há ser quando não há nada’, ‘um murmúrio incessante, rumor anônimo’) subjaz a escrita e conduzirá Blanchot na direção não de uma ontologia, mas daquilo que ele nomeia como a questão mais profunda — o neutro” (p. 88).

O homem, nessa condição, precisa abandonar o triunfo, a produção e a fala útil e suprir o estado ocioso. Blanchot (2011) vincula a deliberação íntima, a exigência — cujo extremo se encontra na experiência-limite ou “experiência interior” — à experiência literária.

Eis o momento mais escondido da experiência. Que a obra deva ser a claridade única do que se extingue e pela qual tudo se extingue, que ela se apresente tão só onde o extremo da afirmação é verificado pelo extremo da negação, ainda compreendemos tais exigências (...) devemos também compreender e sentir o que torna a obra impossível, porquanto é o que jamais permite que aconteça à obra, o aquém onde, do ser, nada é feito, nada se realiza, a profundidade da ociosidade, da inação do ser. (BLANCHOT, 2011, p. 40).

Quanto à outra exigência, denominada *a questão mais profunda*²¹ no primeiro volume de *A conversa infinita*, que atrai o homem à fuga e ao desvio, Blanchot ainda discute no segundo volume, sob a tese da experiência-limite, o modo pelo qual a negação se afirma radicalmente, também em *O espaço literário* se demonstra relacionada ao ofício literário. A falta extrema é também, desse modo, exigência da obra, que recolhe o artista de um tempo instaurado no mundo e o leva a um *outro tempo*, ao tempo da obra como origem cuja preocupação é somente a própria essência.

Para tanto, o artista se torna ocioso, olha os objetos do mundo usual de forma peculiar, como se, neles, neutralizasse o uso e os fizesse puros. Não só observa o objeto de sua arte "fora de uso, mas faz do objeto o ponto por onde passa a exigência da obra e, por conseguinte, o momento em que o possível atenua-se, as noções de valor, de utilidade, se apagam, e o mundo 'dissolve-se'". (BLANCHOT, 2011, p. 42).

Ainda a respeito do vínculo entre experiência-limite e experiência literária, existe uma característica mais extrema que as descritas: a negação suprema, afirmada na "experiência-interior", nada mais nega nem nada mais comunica, mas é uma afirmação incessante e pura: não afirma a si mesma, e sim, a afirmação mesma. Sobre isso — o fato de que o artista depara-se, por exigência da obra, "o nada como matéria" —, diz Barra (2007) que "a força da negatividade presente em toda linguagem, a condição própria do escritor (...) apenas poderia ser afirmada como impossível e fraudulenta" (p. 87).

Tendo em vista essa característica, o homem, de modo geral — ou aquele implicado, especificamente, com a arte — depara-se com um Sim definitivo. "A experiência-limite representa como que uma nova origem para o pensamento" (BLANCHOT, 2007, p. 192). Esse ato de negação pertence ao grau do possível; sendo por meio da experiência-limite, a qual se *r e v e l a* sempre como a possibilidade que escapou e permaneceu — quando as demais já haviam se esgotado —, não poderia entregar quem o realiza ao *não poder* do impossível.

²¹ Destaca Barra: "Essa questão implica um giro, sempre reversível, um salto, uma direção precisa e um distanciar-se de si mesmo? Essa é uma questão com a qual, a partir da modernidade, deparamo-nos, como leitores, ou em outras palavras, como agenciamentos coletivos (sujeitos?) de um ato ininterrupto de ler" (2007, p. 38).

É a relação de sua natureza com a “falta essencial” que dá ao homem o direito de se pôr em questão — abdicando de si e buscando-se num espaço-tempo aquém do tempo concernente ao mundo. E o que o atrai na experiência-limite, tomado de um “fascínio” irresistível que o obriga a submeter-se, outra vez, diante da *outra* exigência, que não a de pôr em ação a promessa do acabamento, é o fato de que ela é também a “pura falta” por ser “pura afirmação”, a experiência daquilo que não pode resultar como experiência, sendo o próprio vir a ser, o movimento contínuo que não finda e não se realiza, a experiência incorporada na infirmitude que jamais se concretiza.

Em outras palavras, “o pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar! O pensamento pensa mais do que pode pensar, numa afirmação que afirma mais do que o que se pode afirmar!” (BLANCHOT, 2007, p. 193).

A palavra poética, sendo essa palavra capaz de liberar o pensamento de ser somente pensamento do uno, contudo, jamais poderá ser ela mesma um fundamento para o pensamento. Aí está a especificidade, a singular e a irredutibilidade do pensamento (da faculdade de pensar) tal como se faz existente na obra blanchotiana. (BARRA, 2007, p. 44)

O que se revela aí é o devir²², o eterno devir²³. Liberta do mundo das utilidades e dos valores, a afirmação pura da experiência-limite não se limita nem ao ser nem ao nada; antes se interpõe no entremeio de tais noções, *acontecendo-se* no interstício, declarando a impossibilidade do ser e da morte absoluta; espécie de pensamento *a esmo* no pensar.

É o Sim decisivo. É a presença sem nada de presente. Nessa afirmação que se libertou de todas as negações (...) o homem se vê atribuir, entre ser e nada e a partir do infinito desse entre-dois acolhido como relação, o estatuto de sua nova soberania, a de um ser sem ser no devenir sem fim de uma morte impossível de morrer. (BLANCHOT, 2007, pp. 192-193)

²² Segundo Barra: “Com Maurice Blanchot, segundo o pensamento operante em sua obra, talvez seja possível dizer outra coisa ainda: ‘um eco condenado à repetição infinita’ tornando-se, no espaço fechado do livro, rumor e devir. Rumor (aquilo que é sem origem) e devir (aquilo que é sem fim), ambos aí já indissociáveis e atuando como forças que resistem à nossa compreensão ordinária do que sejam a vida e a morte” (2007, p. 47).

²³ Há um evidente encontro entre o pensamento blanchotiano e o deleuziano quanto à relação escrita e devir. Deleuze (1997) cita o neutro blanchotiano após uma reflexão sobre o devir: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (...)” (p. 11).

A teoria de Blanchot relaciona, mais uma vez, a experiência-limite — ou a “experiência do interior”, como afirma Bataille, enquanto questão essencial do homem — à experiência literária, como, portanto, exigência própria da obra com a qual lida o artista-poeta. É dito por Casal & Filho (2011) que tanto “a experiência interior quanto a experiência-limite se doam em relação com o escrever: escrever até o extremo do possível (Bataille); *A escritura do desastre* (Blanchot)” (p. 56).

No entanto, é uma relação ambígua, que não se dá pela proximidade, mas pela distância²⁴. Como já descrito em *L'espace littéraire*, a presença metafórica da *outra* noite, berço da impossibilidade, do esquecimento, do desastre, e para onde a experiência-limite direciona.

Questiona Blanchot (2007) como poderia o homem se encaminhar ao que escapa do visível ao invisível, por um caminho de desaparecimento, que nada alcançará além da *outra* noite, esta que — diferente da noite que permite algo a contemplar — realça a relação indireta e esquiva, da qual se tem falado até agora, ao nível da indiferença que oferta somente a falta infinita, a impossibilidade e o inacessível?

De algum modo, portanto, o afastamento retém a presença ou a conserva, mesmo que afastada, como se a parte diurna do mundo — aquela que nós construímos cotidianamente com nossas ações, os nossos projetos, as nossas lembranças e os nossos pensamentos — se abrisse por um instante para deixar ver através dela aquilo que é anterior ao mundo, invertendo assim (ou aprofundando) o sentido do termo “invisibilidade” aplicado à literatura. Mas o que permite a inversão ou o que permite à invisibilidade tornar-se visível é, sempre, a experiência do distanciamento, que é aquela do espaço concebido como plenitude (...). (SUTTANA, 2013, p. 174).

²⁴ “Blanchot falará em *Le pas au-delà* de palavras próximas justamente pelo longínquo em que elas se retiram de tal modo que se pensássemos na proximidade, seria ela imediatamente dissuadida da presença ou do presente da presença e para tanto poderíamos nos reportar ao próximo como *écart* e ao longínquo como *écart* do *écart*”. (CASAL & FILHO, 2011, p. 56).

3.2 A OUTRA NOITE

O lugar cujo acesso conduz ao exterior de si é a essência da *outra* noite²⁵. Diz Blanchot a “obra atrai aquele que se consagra para o ponto onde ela é à prova da impossibilidade. Experiência que é propriamente noturna, que é aquela própria da noite” (BLANCHOT, 2011, p. 177).

Existe a primeira noite na qual o silêncio, a ausência, a morte possível pela qual se realiza a palavra essencial, estão presentes através do desaparecimento de tudo. Porém, existe a *outra* noite que abrange o aparecimento do desaparecimento de tudo, como o grito da escuridão no fundo da noite em silêncio absoluto. Aí a noite, finalmente, aparece, e nela sempre se está do lado de fora²⁶, no qual o incessante “se faz ver” e o invisível torna sua invisibilidade em visibilidade.

(...) no espaço literário concebido por Blanchot, tudo isso dar-se-ia a ver, tudo isso dar-se-ia a ler. Não um outro mundo, mas o outro do mundo. Há, aí, a passagem, sempre instável e reversível, do Tudo ao Nada. (...) E a literatura caminha incessantemente para o que lhe é mais essencial — o seu próprio desaparecimento. (BARRA, 2007, p. 37)

Por isso Blanchot (2007) a relaciona com a experiência-limite; em ambas “a proximidade do distante só se dá no distanciamento” (p. 194) e por meio da afirmação que nada unifica e nem se permite unificar por sua natureza escapatória — e da qual tudo escapa -, é possível a fala do incomunicável, do impossível e do impensável. Blanchot (2007) alude à *fala poética* - em oposição à fala imediata — ao afirmar que “não contribui para o discurso” (p. 195), ao invés disso, direciona à última exigência, àquilo que se comunica a si mesmo — do mesmo modo que a fala poética “se fala”. O espaço mesmo do desconhecido; a falta de um inexistente que sempre está ainda por existir.

²⁵ Deleuze (1997, p. 9): “O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. (...) Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente inventadas. (...) São acontecimentos na fronteira da linguagem. (...) as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos”.

²⁶ Sobre o conceito blanchotiano do Fora, diz Girotto (2005, p. 1): “A literatura, ao fundar sua própria realidade, elide sujeito e objeto, mundo e realidade, também prescinde da certeza, da verdade, da representação, do significado, da consciência, do tempo cronológico e, desta forma, errante, móvel, nômade substitui a intimidade do sujeito pelo Fora da linguagem, isto é, o projeto moderno da literatura é colocar-se mais longe de si mesma.”.

A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo o exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido. (BLANCHOT, 2007, p. 187)

Dessa forma, a experiência literária se direciona à região desértica, “onde reina a ausência”. Tanto em *A experiência-limite* (2007) quanto em *O espaço literário* (2011), Blanchot faz referência ao *olhar de Orfeu* para descrever o vazio para o qual a obra atrai. Eurídice representa para Orfeu o auge atingido pela arte, “o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite” (BLANCHOT, 2011, p. 186).

A mesma imagem metafórica resurge em “Reflexões sobre o inferno”, capítulo que encaminha a leitura para o efeito do desaparecimento causado por uma fala que se define por seu caráter dispersivo e que culmina em “impossibilidade dos pensamentos (lógicos)” (BLANCHOT, 2007, p. 156). Uma vez mais, o encontro entre Orfeu e Eurídice demonstra “o horror da ausência, a desmedida da *outra* noite, e, no entanto, nesse acaso, vê que o vazio é também a face nua de Eurídice tal como o mundo sempre a escondeu dele” (BLANCHOT, 2007, p. 157). Lembra Bylaardt:

Orfeu sugere a identidade entre a linguagem poética e o desaparecimento do ser, ambos na profundidade do mesmo movimento, isto é, entregar-se ao jogo é soçobrar, perecer, entregar-se à insegurança ilimitada. (2013, p. 190)

O que de fato persiste nas imagens blanchotianas é essa *experiência órfica* que representa o esvaziamento de tudo — um nada que é em-si o espaço desse tudo que se nulifica. É sempre o *outro* um peculiar espaço literário; um inacessível à aparência do imediato; um lugar de errância.

Ao tecer análises sobre a experiência-limite blanchotiana, Menezes (2013) cita Lévinas: “escrever não nos conduz à verdade do ser (...) mas ao erro do ser — ao ser como lugar de errância, ao inabitável” (p. 205).

A *outra* noite é o segredo do dia, a universalidade que se constrói continuamente, o que ainda existe como algo a ser revelado, algo ao fundo obscuro que ainda pode ser violado, perpassado; “é sempre outra”.

Por ela adentra-se à repetição daquilo que nunca vem a ser. É o instante em que o animal ouve o outro animal. E o que é ouvido, pressentido, desse movimento longínquo, sempre a sua direção, trata-se dele mesmo, de um encontro eterno com a própria ausência. Por isso a “*outra* noite é sempre o outro, e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si (...)” (BLANCHOT, 2011, p. 184). Este movimento de entrega ao não essencial, ao *outro* — o lado de Fora²⁷ blanchotiano — faz-se essencial, este cujo “esquecimento é a profundidade de sua lembrança. E quem o presente não pode mais esquivar-se” (BLANCHOT, 2011 p. 185).

3.3 ESQUECIMENTO, O PONTO CENTRAL

Nunca se dá por consumada a experiência-limite. Ela é desvio, “experiência da não-experiência”, e não há como resgatá-la da memória — nível que lhe é inatingível, porque ultrapassado e porque “somente o esquecimento acha-se à sua medida, o imenso esquecimento que leva à palavra” (BLANCHOT, 2007, p. 195). Igualmente, por sua condição ambígua, o pensamento pensa o impensável e a fala da *falta infinita* resguarda o comunicável; atraídos à “exigência última”, resta a exigência.

Mas em que consiste esse esquecimento — invólucro da esQUIVA? Não é menos presença do que ausência? Blanchot (2005) analisa a experiência de Ulisses, combate obscuro contra o canto das sereias, ventre do romance em cuja superfície está a navegação que o direciona à região das sereias - recanto de dispersão.

²⁷ Ressalta Bident: “O Neutro reside — no mais distante, no mais errante, em parte alguma — nessa nudez ociosa e nessa dissimetria de toda linguagem: ponto alcançado naquilo que Blanchot nomeia depois, distante de Robert Antelme, ‘o indestrutível’” (2014, p. 88).

Há, portanto, uma lei da narrativa; uma lei secreta, um movimento, e, então, a “palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. (...) A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discricção, esquecimento” (BLANCHOT, 2005, pp. 6-7).

Essa navegação é dirigida ao *outro* tempo, já referido no episódio anterior. Esse tempo representa uma ameaça ao navegador, o escritor, sendo *passagem não passageira* de um espaço destituído de mundo e onde o mundo tende a naufragar. Reina, ali, o fascínio²⁸ de ceder ao distante “canto enigmático”, que, por sua vez, faz da distância que lhe é própria um “espaço a ser percorrido”, uma metamorfose.

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem. (BLANCHOT, 2005, pp. 11-12)

É um encontro cuja natureza torna uma experiência do movimento interminável. A lei secreta pertencente à narrativa leva a essa abertura, possibilidade da separação e do distanciamento. O encontro com o enigmático por vir, sempre “ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno” (BLANCHOT, 2005, p. 13).

Esse movimento, ou metamorfose, demarca uma condição desde início imposta pela experiência literária, pelo espaço do imaginário. As leituras blanchotianas sobre Joubert e Mallarmé, especificamente em *O livro por vir*, o apontam; principalmente em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*²⁹, em cujo poema o teórico reconhece a abordagem de um ponto central — explorado em *O espaço literário*, *A experiência-limite* e *Ausência de livro* (os últimos, ambos, de *A conversa infinita*) — e a qual Blanchot (2005) recorre para discorrer sobre a ambiguidade, um manifesto à distância a fim de transparecer a obscuridade das coisas; movimento característico da experiência.

²⁸ Blanchot, ao tratar do ofício literário a que se prende o escritor, explora sobre a literatura enquanto extremo, reino da “ausência de tempo”, fascínio ao qual o ato de escrever exige entrega. (2011, p. 21).

O anonimato é, antes, da ordem do afastamento, do distanciamento — e desse distanciamento que, no dizer de Blanchot, a arte toma em relação ao mundo, não porque precisa se afastar do mundo para instituir um universo próprio ou uma voz específica, inconfundível, mas porque o próprio imaginário (e, por conseguinte, a linguagem que nele mergulha as suas raízes) já é afastamento e distanciamento. (SUTANNA, 2013, p. 173)

Por isso a leitura blanchotiana sobre Mallarmé e Joubert se dedica a explorar a noção de vazio e ausência, “experiência profunda da 'distância' e da 'separação'” (BLANCHOT, 2005, p. 80), de que ambos têm consciência. Essa mesma leitura se fará presente em todos os ensaios do teórico dedicados a abordar o imaginário com base em tais conceitos.

Afirma-se a literatura ou a criação literária como acontecimento singular que “transtorna as relações de tempo”, e, simultaneamente, afirma um tempo que se realiza de maneira peculiar, o tempo próprio da narrativa, “tempo das metamorfoses”, através dos quais se pretende concretizar o que Blanchot (2005) chamou de “as diferentes estases temporais” (p. 13).

Não se trata de um “simples” movimento condutor. O ponto, para o qual ele obstinadamente conduz é a própria origem da obra, “aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir” (BLANCHOT, 2011, p. 51); ponto que exalta e denota a exigência da obra literária. Aquele implicado com o exercício literário, preocupado somente em tornar visível o invisível, em atingir, por meio dessa metamorfose, o que há de essencial e verdadeiro, adentra essa região que, paradoxalmente, exclui o que há de verdadeiro, porque esse “ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento” (BLANCHOT, 2011, p. 38); eis o motivo de ele concentrar a ambiguidade.

A noção de um distanciamento, de estar em relação com um fundo que não se pode atingir, mas do qual não se pode prescindir, tal é, a nosso ver, o centro ou o segredo desse espaço que Blanchot entrevê nas obras da literatura e do qual seus escritos nos falam. (SUTTANA, 2013, p. 181)

²⁹ No título original: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Blanchot, ao remeter sua reflexão ao ensaio *La Distance intérieure*, de Georges Poulet, no qual traz reflexões sobre Joubert à luz da experiência mallarmeana, ensaio citado, também em *O livro por vir*, num texto (“Uma primeira versão de Mallarmé”) dedicado a ambos os poetas, indaga-se sobre a (im) possibilidade do suicídio, enquanto experiência literária, o ato possível da morte, e diz que esse poema de Mallarmé “é como que a resposta em que essa pergunta se detém. E a 'resposta' deixa-nos pressentir que o movimento que, na obra, é experiência, abordagem e uso da morte, não é o da possibilidade — ainda que fosse a possibilidade do nada — mas a abordagem daquele ponto em que a obra está a prova de impossibilidade” (2011, p. 38).

Ocorre um enigma implícito na aproximação entre o esquecimento e o ponto central: ambos representam, em Blanchot, desvio e desaparecimento. Em “O esquecimento, a desrazão”, ensaio presente em *A experiência-limite* (2007), o autor raciocina sobre o esquecimento, propondo-o “como acordo com aquilo que se oculta”. Considerar a possibilidade de ser esquecida a fala é, também, considerar o próprio esquecimento como fala — em que ainda se pronuncia o que já foi esquecido; fala em favor desse esquecimento, já que a palavra esquecida “nos remete a seu sentido mudo, indisponível, interditado e sempre latente” (BLANCHOT, 2007, p. 172) — e ocorre a enigmática impossibilidade advinda dessa relação.

O esquecimento, a morte: o desvio sem condições. O tempo presente do esquecimento delimita o espaço não limitado em que a morte retorna à falta de presença. Manter-se nesse ponto em que a fala deixa juntar-se o esquecimento em sua dispersão e deixa o esquecimento vir à palavra. (BLANCHOT, 2007, p. 173)

4 MORTE

Guarda-roupa: o escritor o abre para se vestir e depara-se com a nudez. A vestimenta se veste do desvestir. O que “é” é fugidio do figurativo, sem a mínima vaidade diante do que se apodera do informe para reduzi-lo à forma significativa da linguagem de poder.

Blanchot discursa sobre a linguagem poética, diferenciando-a da linguagem cotidiana, em *O espaço literário*, principalmente nos textos “A obra, o livro”, “Noli me legere”, “Palavra bruta, palavra essencial”, e reforça o tema em *O livro por vir*, em diversos ensaios, como “Fala de poeta, e não de mestre”, “A obscura exigência” e “Mais do que a ele mesmo”. Divisão essencial das linguagens, sobre a qual se fundamenta o conceito do fora blanchotiano e se debruça o estudo de Levy (2011).

4.1 A MORTE POSSÍVEL: A NOITE

O que quer dizer Blanchot (2011) ao afirmar que a “obra atrai aquele que se lhe consagra para o ponto em que ela é a prova de sua impossibilidade” (p. 89)? A respeito de sua noção teórica de morte, diz Barra (2007) que num “movimento máximo de dispersão, aparecem a escrita e a figura do escritor” (p. 72). Já podemos atentar-nos ao entendimento desse ponto em que coexistem a falta de presença — estado informe da morte — e a dispersão da fala — condição de continuidade do interminável —, enquanto aquele que, uma vez atingido, aponta ao extremo oposto do possível.

O que remete à experiência-limite, sendo, como afirmado por Blanchot (2007), não diferente da contestação. Parece que neste ponto o que está ao alcance é justamente a exatidão plena daquilo que nunca se realiza ou cessa de se realizar por ser irrealizável, logo, inalcançável como fim, alcançável como espaço-ventre — tempo indigente — do tempo que apresenta as propriedades do dispersivo; um *não poder* que designa impossibilidade.

A que se refere essa impossibilidade? Segundo Blanchot (2007), ao tratar da experiência-limite como ato de “suprema negação”, que pertence ao possível, paradoxalmente, é um “poder que tudo pode, pode inclusive isso, suprimir-se como poder (...)” (p. 192); este é o seu prodígio³⁰. Apresenta-se pelo possível a potência do poder de conhecer por meio de um movimento de identificação que faz convergir num *todo*³¹ as divergências. Movimento de singularização do plural. “É preciso concordar, é preciso que, aquilo que tem que ser conhecido, o desconhecido, deve render-se ao conhecido” (BLANCHOT, 2010, p. 87). Em vista disso, surge a indagação blanchotiana quanto a uma linguagem que pudesse se opor ou desviar dessa potência, o que, no entanto, só a arranjará a par da possibilidade. Por isso, segundo Blanchot (2010), a impossibilidade desloca aquele que exerce um poder do espaço onde esse poder é exercido. Não significa, desse modo, que aí jaz um pensamento inexistente, mas um pensamento impensado, porque é mantido na reserva do impensável, pelo menos no que se refere ao entendimento que se apropria de um pensamento.

O que se propõe a partir daí é a introdução de uma medida diferenciada desta que aproxima o desconhecido do conhecido e se apodera dele em seu espaço de compreensão que priva o estranho, o estrangeiro, das próprias propriedades que o constituem na *estranheza* ou no estranhamento do irreconhecível, uma vez que somente o pensamento do familiar vem a transparecer, e atribui medida ao estranho, sendo-lhe a referência única.

Blanchot (2010) discute o que seria tal medida, possivelmente “a medida do *outro*, do outro enquanto outro, e não mais ordenado segundo a clareza daquilo que o adequa ao mesmo” (p. 87). Esse *outro*³² é o obscuro — substancialmente ausência e neutralidade. Diz Girotto:

³⁰ E acrescenta-se ainda: “Um tal ato não nos levaria de modo algum a consumir o passo decisivo, aquele que nos remete — e de certo modo sem nós — a uma surpresa da impossibilidade, deixando-nos pertencer a esse *não-poder que não é apenas a negação do poder.*” (2007, p. 192).

³¹ Blanchot se distancia da ontologia de Heidegger. Blanchot (2010), ao tratar - tal como é compreendida pela dialética - da questão mais profunda, ou questão do ser, lembra que esta é uma questão “que se apaga como questão, é questão que se apaga no entendimento do Uno. O Uno, O Mesmo, permanecem as primeiras e as últimas palavras” (p. 61). Isso porque somente o próprio entendimento, que escuta o que ainda está por se tornar questão, pode ser autêntico, não a interrogação. Quanto a isso, afirma Gloeckner: “Entre o entendimento e o ver existe um jogo. O que se joga? Joga-se com o Uno. Joga-se com o Mesmo, que estabelece, como resíduo, as primeiras e as últimas palavras.” (2013, p. 217).

Para circunscrever o espaço onde acontece à literatura, esse outro mundo, Blanchot utilizou várias designações: exílio, deserto, errância, Fora. Então, podemos dizer que o espaço literário alimenta-se da origem e tende sempre voltar ao vazio de onde veio ou, como diz Blanchot, espaço anterior a designação de gêneros, de palavras, portanto, espaço do rumor, do neutro, do impessoal. (2005, p. 3).

O teórico responde *como descobrir* o ponto do obscuro ao discorrer sobre a “esperança poética” de se obstinar em direção a uma promessa, sempre ainda promessa, de num futuro ideal estar entregue ao que é — e que sempre, provavelmente, estará no estado de *por vir*³³, afirmando-se, assim, naquilo que somente existe enquanto esperança.

Se Blanchot (2010) traz essa discussão é porque a esperança relaciona-se àquilo que “escapa ao possível” e afirma o improvável. Lembra-se de tais questões ao citar Yves Bonnefoy³⁴.

Segundo Menezes (2013), nessa experiência permitida pela escritura, que abre caminho a um lugar onde o sujeito dá lugar à linguagem — autonomia da linguagem —, ocorre a ambiguidade da ruptura com a linearidade do discurso, “pois inaugura um espaço outro, aonde a obra não vem nem complementar nem substituir o mundo, mas se apresentar como outro no mundo” (p. 202).

Aí a possibilidade de estar ao encontro de uma experiência peculiar em que reina um tempo indigente, desprovido da mensura da passagem; um tempo parado como vento retido numa atmosfera de perpetuidade e, no entanto, sem convite à permanência. Um tempo pertencente ao sofrimento, pois o “presente aí não tem fim, separado de qualquer outro presente por um infinito inesgotável e vazio (...) radicalmente exterior à possibilidade de aí estar presente pelo domínio da presença” (MENEZES, 2013, p. 88).

³² Afirma Barra: “A literatura, em Blanchot, é salto. É o brusco movimento por meio do qual a imaginação se torna simbólica. É também o movimento, inegavelmente obscuro, por meio do qual uma ausência absoluta, espécie de contra-mundo (um *outro* do mundo), busca se realizar” (2007, p. 36).

³³ A respeito desta questão, questiona Barra: “(...) como a literatura é possível, segundo a exigência de desaparecimento do mundo e da figura do escritor, em nome *de* e pela afirmação de um *dever* radicalmente *outro*? Será essa a esperança ('a esperança mais profunda') que poderá ainda ser acrescida às velhas esperanças literárias?” (2007, p. 74).

³⁴ “Dedico este livro [*O improvável*] ao improvável, quer dizer, àquilo que é. (...) A um grande realismo que agrava ao invés de resolver, que designa o obscuro (...)” (BONNEFOY apud BLANCHOT, 2010, p. 84).

Portanto, a poesia direciona a uma relação destituída da potência do possível, da compreensão e da revelação. Trata-se de uma relação com o que há de obscuro e de desconhecido. Sobretudo, não é seu dever — nem de qualquer outra linguagem literária — evidenciar por meio de uma palavra o que está eclipsado. “A poesia não está aí para dizer a impossibilidade: ela lhe responde somente, respondendo ela diz” (BLANCHOT, 2010, p. 93).

Há aí uma *relação sem relação*³⁵ a que, portanto, a linguagem literária responde; e o faz porque tem o poder de fazê-lo. Ao nomear aquilo a que manda resposta, a linguagem exerce sua violência, despindo, por meio da nomeação, a presença do que é nomeado. E na contradição do aperfeiçoamento dessa violência — em ação no discurso — que não se esgota e se afirma no centro de toda afirmação, aspira à palavra destituída de toda forma de violência — uma palavra em liberdade, porém, uma palavra expressa por uma voz já esgotada, fatigada³⁶.

Segundo Blanchot (2010), a morte está vinculada a esse poder relacionado à linguagem. Considerando a possibilidade, não só enquanto o ser, o possível — fundação da realidade —, mas também o poder de ser. A possibilidade, nesse sentido, encontra-se acima da realidade estabelecida: no próprio poder de estabelecê-la. Só é aquilo em que — ou ao qual — é exercido o poder de ser. A palavra possível, desse modo, é uma palavra de poder.

É nesse ponto que a morte é trazida, na crítica blanchotiana, como um poder exercido por meio da potência própria da possibilidade. A morte não deve se consumir; se assim fosse, já não haveria poder sobre a morte, o poder de ser que depende do estar. Pretende-se, então, a não possibilidade da possibilidade: a apropriação da morte como afirmação do poder de morrer. Sobre isso, Blanchot (2010) discursa que morrendo “posso ainda morrer (...). Eu me aproprio da morte como de um poder, tendo ainda uma relação com ela, eis o ponto extremo de minha afirmação solitária” (p. 85).

³⁵ “O neutro é, para Blanchot, uma resposta inacabada ao impossível” (BIDENT, 2014, p. 88).

³⁶ Ao se referir ao texto liminar de *A conversa infinita*, no qual duas presenças se aproximam, relacionam-se pela força restante, última, em seu estado de esgotamento, Bident aponta: “É uma fala arrancada do impossível, portanto, frequentemente interrompida e sempre irremissível, que não comenta senão seu próprio movimento, sua própria possibilidade de ainda fazer avançar seu pensamento.” (2014, p. 93).

Nessa possibilidade da não possibilidade, Blanchot faz a aproximação entre a possibilidade e a impossibilidade *experenciadas* pela linguagem — que possui na intimidade a violência de destituir da própria presença aquilo a que designa. Uma vez que ocorre a não mediação, “ausência de relação”, a impossibilidade surge como uma dimensão ao fundo da experiência peculiar do referido *outro*, da separação infinita do *outro tempo*.

E o que a possibilidade determina, tendo o fim como fonte, é a morte enquanto seu poder mais íntimo. A impossibilidade não somente compartilha dessa fonte como origina dela, “onde morrer é, perdendo o tempo de nosso fim possível, engajar-se no ‘presente’ infinito da morte impossível de morrer (...) tendo assim perdido a morte como termo” (BLANCHOT, 2010, pp. 89-90).

Portanto, lembra Bylaardt:

Blanchot realiza um salto, associando a ideia de morte à arte, à literatura, ao espaço em que as coisas não podem ser ditas claramente, em que não há autenticidade nem na vida nem na morte, em que a morte é um morrer contínuo, que nunca começa e nunca cessa. (2007, p. 190)

Estão, aí, no poder da morte, relacionados os três pontos fundamentais do *outro*, referente, na teoria blanchotiana, ao neutro. O tempo *não passageiro*, pela dispersão do presente e pela falta de referência ao passado, denominado *incessante*; a presença em que, pela ausência de relação, não é possível ser presente, e de que, contudo, também não é possível se afastar totalmente, denominada *inapreensível*; e a possibilidade do *outro*, sempre distinto do Uno, do Mesmo, sendo o longínquo, o estrangeiro, o não familiar.

Barra (2007) cita as proposições blanchotianas fundamentais a seu rigor de contestação para com seus contemporâneos. Há duas considerações sobre a obra, em tal perspectiva: a arte é seu espaço de origem e é exterior ao real. Barra (2007) considera tais afirmações, compreendendo tal origem como forma de absoluta ausência dada por meio da imagem própria da palavra poética, bem como, “a existência de um *outro* do mundo em que se daria a realização do *fato de ser fora do real*” (p. 41). Eis aí uma experiência peculiar que, assim como a experiência-limite, a que Blanchot faz referência indireta, apresenta-se como “excesso de afirmação” em seu caráter negativo. Nota-se que o lado obscuro que se quer descobrir, já está desde sempre descoberto: é o Exterior. Por isso que “a

impossibilidade é a relação com o Exterior” (BLANCHOT, 2010, p. 92); é a relação com o *outro*³⁷.

Em *A experiência-limite*, o autor retoma de *O espaço literário* a expressão “vertigem do espaçamento”³⁸, a fim de esclarecer as noções de *impossibilidade* e de *exterioridade*, aí onde o espaço e o tempo se mesclam através da separação primeira. Espaço onde “o ser falta”, onde a ausência de tempo remete “à presença da ausência”; o *lado de fora* da teoria blanchotiana, onde impera o coletivo impessoal — aquilo de que se aproxima ao morrer — e “dissolve toda a possibilidade de relação pessoal” (BLANCHOT, 2011, p. 23).

Já não se trata da impossibilidade como o não poder, mas do próprio ser. A possibilidade é negação do ser: “é o ser *sem ser*” (BLANCHOT, 2010, p. 92), por isso ele afirma que a partir da morte o homem “é”, tem com a morte um elo que lhe atribui o poder de se fazer mortal por meio da realização da própria morte; uma vez que ela não lhe é algo dado, mas que precisa ser concretizado, atribui-se a essa realização sentido, então a “decisão de ser sem ser é essa possibilidade da morte” (BLANCHOT, 2011, p. 100).

Segundo Barra (2007), o ato de morrer subjaz à escrita — equivalente à vida que acontece na própria morte que carrega —, sendo a morte força atuante à negação do mundo, a qual é condição fundamental do discurso. Por isso a morte está “na problemática erguida por Maurice Blanchot no coração da linguagem em geral e, por excelência, erguida no coração da linguagem literária” (p. 89).

³⁷ Sobre tal relação, pertencente a todos os liminares narrativos presentes em *A conversa infinita*, a fala de Emmanuel Lévinas bem a demonstra: “Somente um ser que tenha atingido a crispação de sua solidão através do sofrimento e da relação com a morte, se coloca sobre um terreno onde a relação com o outro se torna possível” (1947, p. 164). Ver o ensaio: “O pensamento do neutro: crítica literária e filosófica (a conversa e o fragmento)”, Christophe Bident, 2014, p. 93. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3771>

³⁸ Segundo Bylaardt: “(...) uma das mais importantes ideias desenvolvidas por Maurice Blanchot: a de que a literatura só é possível no domínio da impossibilidade. Tal afirmação, obviamente paradoxal dentro de uma lógica binária, liga-se a uma busca não-explicitada da escrita literária, que independe da pessoa do escritor, uma demanda sem plano nem objetivo, conduzida pela força da própria escrita àquilo que Blanchot chamou *le vertige de l'espacement*.” (2006, pp. 18-19).

O *outro* referido por Blanchot em *A experiência-limite* é nomeado *impessoal* em *O espaço literário*. Neste espaço, onde o *eu* desaparece e dá lugar a *ninguém*, à voz própria da obra, silenciosa num movimento por vir, o escritor se depara com a “armadilha” da *outra* noite, com o lugar de onde parte o chamado do poético, convidativo ao lado de fora, ao *outro* lado e ao *outro* tempo, dos quais emerge a presença poética no seio da ausência absoluta, e com o esquecimento do conhecido, perda da segurança do *eu*, por um processo de seu aniquilamento.

Menezes (2013), ao propor reflexões sobre a experiência-limite blanchotiana, discorre sobre o espaço literário pela abordagem do teórico:

O que Blanchot chama de “espaço literário” não surge como um espaço visível, mensurável, mas se apresenta como um lugar mesmo da experiência, ou seja, um lugar onde escritor, livro e leitor se confundem. A experiência é desse modo, sempre ambígua porque não está na ordem do pessoal, de um sujeito que vive e assume esta experiência. O que aparece na obra não é o sujeito (leitor ou autor), mas a linguagem. (MENEZES, 2013, p. 202)

Blanchot, ao tratar de uma passagem de *Malte*, autoria de Rilke, em *O espaço literário*, reafirma que o verso poético é experiência. Não, porém, experiência de uma personalidade, de uma identidade favorecida pelo conhecimento.

As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato — uma prova, mas que permanece indeterminada. (BLANCHOT, 2011, p. 89)

Essa renovação permitida pelo contato com o ser esclarece a aptidão que tem o escritor para morrer. Escrever para morrer — atribui-se dignidade à morte pelo ofício literário. Em seu diário, Kafka³⁹, segundo as leituras blanchotianas, descrevia o desejo de uma “morte contente”, baseada no ato de escrever.

³⁹ “Ele esquiva-se ao mundo para escrever, e escrever para morrer em paz. Agora, a morte, a morte contente, é o salário da arte, é a meta e a justificação para escrever. Escrever para perecer em sossego. Sim, mas como escrever? O que é que permite escrever? A resposta é nossa conhecida: não se pode escrever se não se estiver apto a morrer contente. A contradição recoloca-nos na profundidade da experiência.” (2011, p. 96).

O aparecimento da linguagem ficcional exige a destruição, a negação da palavra, àquela que estabelece a ligação entre o receptor e o objeto evocado pelo nome (palavra). Um direito à morte, um assassinato diferido, para usar as palavras de Blanchot, que provoca uma transformação radical da palavra, isto é, desaparecimento das suas funções de representar o objeto para as funções de criar, evocar uma realidade constituída a partir da (ir) realidade da coisa à realidade da linguagem. (GIROTTO, 2005, p. 2)

Escrever é um poder exercido e fundamentado numa relação com a morte. A obra é como um movimento de trânsito na morte que não finda, pois, segundo Blanchot (2011), a morte é um projeto que não pode ser realizado; não pode ser visado como fim, já que “a morte nunca está presente” (p. 110).

Segundo Barra (2007), após tratar da problemática da linguagem num excerto da obra de Blanchot, intitulado “A literatura e o direito à morte”, diz que resta ao escritor essa “impossibilidade de morrer”, como correlata de uma angústia ainda mais original que a angústia da morte. Ao homem que escreve é dado algo cuja travessia é incessante — “da angústia à linguagem” (p. 89).

Jamais consumado, o ato de morrer se aproxima da relação com a impossibilidade enquanto possibilidade. Segundo Bylaardt (2013), a “dupla tarefa da morte consiste, assim, em morrer de uma morte que não me traia e morrer sem trair a verdade e a essência da morte” (p. 185).

Blanchot (2011) conclui o caráter duplo da morte. Existem duas mortes: uma se refere a palavras como *possibilidade e liberdade*, por conta do poder de se estar ao risco de morrer; outra, ao *inacessível*, à *impossibilidade*. Embora movimentos distintos, ambos compartilham o poder do inatingível. Não se trata de fazer uso da morte para alcançar o lugar-aquém de tudo, instância-última, mas de estar nesse *outro* tempo, interminável, que reverte a morte em impossibilidade.

Assim, sobre o movimento contraditório da morte — não em razões dialéticas - é dito por Bylaardt: “(...) não se resolve, não concilia, não sintetiza; ao contrário, é o morrer sem morrer, o morrer nunca definitivo, mas o estar sempre a morrer na impossibilidade da morte” (2013, p. 190).

Por essa questão da impossibilidade e da reversão, Blanchot, em *O espaço literário*, se dedica a uma leitura de Rilke e de Mallarmé, os quais, por

meio do ofício poético, são entregues à impessoalidade da morte, ao espaço em que reina a intimidade da ausência; espaço da *noite*.

No entanto, há diferenciação essencial, pois em Mallarmé, segundo a leitura blanchotiana de *Igitur*, entende-se que a obra só é possível a partir do nada, da ausência absoluta em que se presencia o não ser como ser, o qual Blanchot denomina “ociosidade do ser”. Ao citar Mallarmé, referindo-se ao pensamento teórico blanchotiano, afirma Giroto (2005) que o “apagamento do autor e da obra é feito em proveito da sobrevivência da literatura, pois no lugar destes surge à figura plural da própria palavra, o ser da linguagem” (p. 4).

Blanchot (2011), ao explorar a escrita mallarmeana, aponta ao fato da *noite* se entregar a si mesma, e, por esse ato “absolutamente noturno”, o poeta encara a pureza da ausência e do silêncio⁴⁰ pela presença absoluta do desaparecimento⁴¹.

A *noite* é a obra, porque é espaço de morte. O que significa, então, essa *noite* em Rilke, na leitura blanchotiana de sua criação poética? Ao poeta, a morte se refere à estância nunca visível; lugar mesmo do inacessível; as limitações de quem se volta a esse lugar, impedem-no de visualizá-lo de modo fiel — aliás, não existe fidelidade na visão.

A poética de Rilke, por sua “exigência da morte”, reafirma a teoria blanchotiana desenvolvida, dentre os livros desta pesquisa, principalmente em *A palavra plural* e *Ausência de livro* (ambos em *A conversa infinita*) e *O espaço literário*, porque, em Rilke, desenvolve-se o pensamento sobre um estar, postar-se, no *outro* lado, onde já não se estaria na condição de desvio das coisas do mundo, mas de encontro real com elas, numa presença perfeita que permite se apresentar num estado profundo, em que o *eu* já não se interpõe, apagando, assim, a representação.

⁴⁰ Escreve Barra sobre o espaço literário mallarmeano, destrutivo e construtivo pela “verdade poética”, explorado por Blanchot: “Nada disso se passa sem contradições. Nem os impasses aos quais chegou Mallarmé passaram despercebidos a Blanchot. Se Mallarmé dá como missão à linguagem relacionar-se pela ausência com que ela significa, ele, certamente, arrisca-se a cair num impasse. Pois não haveria como levar essa missão a termo sem cair no mais brutal silêncio, advindo da rejeição sucessiva do poeta diante das figuras que lhe apareceriam à escrita (...). Por fim branco sobre o branco do papel?” (2007, p. 67).

⁴¹ Barra (2007, p. 72): “Mas segundo Blanchot, para ‘pensar em Mallarmé até as últimas consequências’, não basta dizer que as coisas se dissipam e que o poeta se apaga.”

Esse *outro* lado, dessa forma, é o espaço onde a condição limitada, o desvio da representação, deixa de acontecer; é a denominada — por Rilke — “relação pura”. Segundo Bylaardt (2013), ao tratar a respeito da leitura blanchotiana de Rilke, a linguagem é o meio pelo qual é abordado o inalcançável. Aí ocorre o paradoxo de fazer uso daquilo que, simultaneamente, permite a privação das limitações por servir de meio para essa abordagem e é excludente enquanto imediatidade. Apreender o inapreensível pela linguagem não impede, ainda, o desvio daquilo que é apreendido; segue o afastamento do que se pretendeu se aproximar, devido a tal “imperfeição” da percepção das coisas, incapaz de retirar aquele que as percebe da infidelidade da representação.

Em vista disso, Blanchot (2011) lembra que, para o poeta, através da morte é possível se voltar para fora com um modo animal de olhar as coisas, sobre o qual Bylaardt (2013) afirma que no pensamento do poeta é como um abrir-se às coisas, é ter o *outro* lado como aquilo a que ele denomina Aberto — é *ser* essa condição.

Por isso Blanchot (2011) relaciona a metáfora da *noite* ao pensamento de Rilke; esta *noite* que se abre, que acolhe, e que pela qual se pode encontrar o desaparecimento, o vazio que ainda é contemplado em Mallarmé. É a entrada ao lado de fora, à exterioridade da *outra* noite; entrada que entrega à impessoalidade da morte, ao incessante do desconhecido e ao esquecimento. *Noite* em que o dia ainda está sendo construído, está na condição de vir-a-ser; profundidade do dia que o atravessa, que torna a sua luz noturna.

No imaginário, a literatura se torna, portanto, o trânsito do dia para a noite, não a transformação do dia em noite, nem a impossível conversão da noite em claridade, que não faria sentido no âmbito desta reflexão. É o trânsito, o movimento perpétuo que se realiza em imagem, abrindo-se assim num espaço que é próprio da obra, em que ela se afirma, mas que não está reservado a ela de antemão (...) (SUTTANA, 2013, p. 181).

Afirma Bylaardt (2013): o que se liga à tarefa de morrer é essa conversão que se direciona ao poema cujo espaço é inacessível até mesmo pelo poeta, que somente o acessa pelo viés do desaparecimento. Ocorre aí uma metamorfose temporal que faz do tempo destrutivo, passageiro, o tempo único da eternidade.

A morte busca o espaço imaginário, onde as coisas são despojadas. Na “intemporalidade”, em lugar de desaparecimento ocorre a salvação: as coisas pertencem a uma dimensão de inacessibilidade e de invisibilidade onde podem sobreviver. Morte da morte em sua própria impossibilidade “é certamente a concepção maior de morte no espaço literário, a negatividade sem resultado, sem começo e sem fim de que trata Blanchot em suas obras” (BYLAARDT, 2013, p. 190).

4.2 A GRANDE RECUSA

Haveria, então, na aproximação, no contato mais profundo, mais essencial, com a palavra poética, a possibilidade de morte — esta em que morrer se realiza na possibilidade do impossível?

Ao tratar do pensamento de Rilke, principalmente, o que se propõe é este estado invertido da consciência que torna a condição representativa do interior, limitado à má interiorização, em fluxo do exterior. Conversão⁴² que, em Blanchot (2011), assume fundamental importância; questão norteadora.

Retoma o tema em *A palavra plural (A conversa infinita)*, ao discutir sobre o fascínio de um tempo sem tempo, próprio da morte por meio da escrita; desvio da “presença passageira”. Blanchot (2010) discorre sobre a perda da morte relacionada à esperança que a linguagem poética transporta. Que esperança? Aquela, já discutida, que designa o inapreensível no domínio do possível e que, no entanto, promete uma relação diferenciada com o futuro; um futuro que nunca se realiza, um futuro idealizado difundido pelo inacabamento. Pois essa define uma “relação pura”, mediadora, no seio do desaparecimento, onde a aparição assume forma. Já nada pertence à dispersão. Assim, é inegável que “nossa linguagem — e é esta a sua natureza divina — é agenciada para revelar no que 'é', não o que desaparece, mas o que sempre subsiste e que nesta desapareção se forma: o sentido, a ideia, o universal” (BLANCHOT, 2010, p. 74).

⁴² Ao analisar a questão da *conversão*, segundo Rilke, Blanchot indaga: “Mas como é possível essa conversão? Como se concretiza? E o que é que lhe confere autoridade e realidade, para que não se reduza à incerteza dos estados 'extremamente momentâneos' e talvez sempre irreais?” (2011, p. 149).

Levy (2011), referente a condição de negação imposta pela literatura, lembra que o “grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização ou, para acompanhar o pensamento de Blanchot, na negação. É preciso negar o real para se construir a (ir) realidade fictícia” (p. 23). De fato, Blanchot (2010) o dirá, seguindo a discussão sobre a perda da morte, no fato de que a ação de recuar perante o que é mortal iguala-se à de recuar perante a realidade. E a que levaria esse recuo, senão à “negação própria da morte”? Sobretudo, enfatiza Blanchot (2010) que essa negação torna o pensamento sempre distinto, jamais solidificado em si mesmo.

Se a natureza da linguagem é divina, assim o é porque antes inverte e transforma do que eterniza o que nomeia por meio da nomeação⁴³. Diz Blanchot (2010) que há na fala o reconhecimento de que a existência da palavra se dá pelo desaparecimento daquilo que ela própria nomeia, isto é, desaparece o que é.

O que ocorre nesse processo, prosseguindo o raciocínio blanchotiano, é o negativo em cuja ação é reduzida essa morte possível. A linguagem fala antes em nome de um nada que a tudo desfaz do que de um não ser — daquilo que *não é* ao fundo do que *é*. Esse nada é o devir da morte; rumor que ainda não é o “silêncio puro” no coração pulsante da “ausência absoluta”.

Quanto a isso, afirma Nordholt que “no fundo de todos os movimentos de negação, algo persiste, que não é nem palavra, nem silêncio: trata-se do que Blanchot chama de o rumor” (apud LEVY, 2011, p. 34).

Tal rumor determina a origem, o extremo artístico a que se refere à exigência maior da escrita sobre o escritor. Origem, não definição de começo, mas, pelo contrário, de ponto a partir do qual nada começa. Origem enquanto princípio de um mistério jamais iniciado. O rumor, portanto, antecede a obra, as palavras; espécie de canto abismático nos interstícios das palavras.

O que pretende, dessa forma, a linguagem ao fazer da morte um poder – ao se apropriar não da morte em si, mas de sua possibilidade?

⁴³ Aqui, Blanchot recorre à Hegel para esclarecer a natureza divina da linguagem.

Blanchot (2010) denomina tal pretensão de “a grande recusa” que se relaciona ao rumor subjacente à negatividade, que faz da literatura a presença de tudo ainda antes de o mundo o ser e a persistência de tudo após o mundo se desfazer em seu próprio desaparecimento, aquilo que ainda permanece ao fundo do desaparecimento — luz trêmula no âmago da escuridão — e aquilo que insiste em aparecer através desse desaparecimento, como aparição de algo no Nada. Por isso, Blanchot (2010) afirma que essa é uma recusa ao fim singular em torno do qual permeia o enigma da estranheza diante da finitude.

Decorre nessa origem o tempo da impossibilidade, o tempo mesmo da origem, o eterno por vir de um tempo revertido, independente da noção cronológica regida pelo movimento progressivo, cujo entendimento Blanchot buscou em Nietzsche por seu conceito do “eterno retorno” — pelo qual aquilo que se repete incessantemente acontece como *outro*; repetição na mudança.

Nisso, então, firma-se a “esperança poética”. Por meio da espera (*l'attente*) e do esquecimento (*l'oubli*), como bem o lembra Levy (2011), na literatura, pela perspectiva blanchotiana, se dá a experiência dos acontecimentos, uma vez que só são possíveis naquilo que “nunca sucederá” e naquilo que “nunca sucedeu”.

Diz Nordholt:

No lugar do presente, abre-se um vazio, que faz com que os acontecimentos futuros não possam se tornar presentes, se atualizar, nem os acontecimentos passados se tornar novamente presentes a partir da memória. Passado e futuro se encontram assim separados, nada pode mais se fazer presente, porque nada acontece. (apud LEVY, 2011, p. 32)

Através desse tempo, reino da impossibilidade, a morte é “impossível de morrer”. Ser a morte é o poder de superá-la, poder propiciado somente pela linguagem. Diz Blanchot (2010), sobre essa potência da palavra — relacionada à possibilidade — que faz da morte um poder, retirando dela a objetividade que a realiza: a morte não pode se consumir, se assim o fizer, “vai cessar meu poder de ser, aí não poderei mais estar” (p. 85). É preciso então, pela “esperança poética”, que promete a entrega, no futuro prometido, idealizado, à presença daquilo que é.

O poder de ser é o poder de morrer. A possibilidade “desta não possibilidade, a morte, na medida em que ela me pertence (...) esta relação a mim sempre aberta até meu fim, realiza ainda um poder.” (BLANCHOT, 2010, p. 85). A potência da linguagem germina nessa possibilidade do que não deve se realizar. Concluí-se que a literatura já não se relaciona diretamente com o poder de apropriação, de posse. Essa superação da morte não é “um ato de dominação, de posse ou de poder” (BYLAARDT, 2013, p. 183).

Essa impossibilidade caracteriza o fascínio pelo Exterior — o fora blanchotiano. A palavra literária dedica-se a essa região de suspensão do presente e tal impossibilidade designa a própria experiência do fora, com o qual, segundo Levy (2011), mantém uma relação — denominada por Blanchot — de terceiro tipo; uma relação sem relação, ou uma relação não dialética, reveladora da medida do *outro* enquanto *outro*. E se aí o tempo presente está suspenso é justamente porque essa impossibilidade da literatura o exterioriza de si mesmo — volta-se à própria origem, onde reina um tempo em pura ausência de si.

O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser (...). (BLANCHOT, 2011, p. 22)

Nessa expectativa, que só existe enquanto “esperança poética”, é enfatizado que, por meio da literatura, sendo ela experiência do imaginário, revela-se a presença de uma ausência, algo convertido em imagem⁴⁴, em inapreensível do “que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido (...) isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, sem começo. É sem futuro.” (BLANCHOT, 2011, p. 22). Passagem da não passagem própria do fora.

⁴⁴ O real, em Blanchot, é também imaginário. Diz Levy sobre a imagem, na concepção blanchotiana do imaginário, distante da noção clássica que divide o real e o imaginário em duas temporalidades diferentes: “O objeto não nos é dado, mas, ao contrário, afastado de nós. A característica da imagem seria, então, a de afirmar as coisas em sua desaparecimento, a de tornar presente a ausência que a funda.” (2003, pp. 28-29).

Nesse universo imaginário a realidade, portanto, é neutra. Segundo Levy, (2011), está ligada ao ato de escrever a exposição a essa versão diferenciada do espaço e do tempo, advinda do movimento de desdobramento esclarecido por Blanchot; movimento que faz da imagem menos um não ser do que “outra possibilidade” do ser. Afirma Levy (2011), seguindo essa noção, que o mundo imaginário — criado pela literatura — é o “outro de todo o mundo”, que abrange sua outra versão — uma versão possível.

Segundo Suttana (2013), a relação da literatura com o mundo é ambígua, justamente por não ter o compromisso de entregar o ser às coisas, menos ainda de salvar o homem da condição de exilado e de errante.

Antes ocorre que a sua linguagem se estabelece numa espécie de região intermédia, onde o falar é ao mesmo tempo a profundidade do ser que retorna à linguagem, mas é também a essência da linguagem — a ausência de ser convertida em imagem, nesse distanciar-se incessante que não é nem mesmo um distanciamento efetivo, que não pode ser medido, qualificado ou quantificado como tal (porque é da ordem do erro) [...]. (SUTTANA, 2013, p. 180)

Segundo Levy (2011), a palavra literária constitui o fora, ou seja, não entrega ao Exterior, mas é o próprio Exterior e este é o exílio “onde erra o exilado”. A errância é a sua característica fundamental, pois, ali — lugar de escrita — nada se fixa. Por essa razão, vivenciar “o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar” (p. 35).

Em que consiste, realizadas tais observações a respeito do caráter ambíguo da linguagem literária diante das coisas do mundo, essa negatividade em Blanchot? Sabe-se que se distancia daquela do “processo dialético teológico”⁴⁵ da morte enquanto negação de valor positivo, a qual estimula a ação no mundo.

Segundo Bylaardt (2013), ainda que se considere essa morte como superação da mesma ou do próprio ser mortal — o sujeito que lida com a possibilidade de fazer dessa morte um poder —, “essa superação não tem um caráter teológico, não tem um fim que deve atingir, uma vez que não há o que alcançar em poesia” (p. 183). Ainda por Bylaardt (2013), a recusa da

⁴⁵ Conceito explorado na filosofia hegeliana da qual Blanchot radicalmente se afasta.

morte está nesse desvio que se faz dela. Blanchot encontra na relação entre o ser (humano) e a linguagem, abordando o espaço literário, essa noção de negatividade para com a morte.

O termo *surmonter* (superar), indica que, na poesia, isso se faz necessário, entretanto, distancia-se, simultaneamente de *maîtriser* (dominar), pois, como bem o lembra Bylaardt (2013), não existe ponto máximo a ser atingido, assim, “Blanchot menciona a ilusão de quereremos impor nossa vontade ao ato de morrer” (p. 184). Consiste, aí — da “morte voluntária” — um de seus erros, como afirma o teórico.

Ocorre no suicídio — na tentativa de tal ato — um tormento. Blanchot (2010) o denomina o *imediato*. Segundo Levy (2011), o *imediato* é a presença da ausência e, portanto, o modo de relação com ele é o que designa a impossibilidade, uma vez que se encontra no *imediato*, uma presença na qual é impossível estar presente. Blanchot (2010) o esclarece, mais uma vez, na figura de Orfeu: em seu “olhar mortificante” está a ausência de ser. O *imediato* impossibilita a apreensão do *imediato*; nas palavras de Blanchot (2010) “renuncia à sua imediatidade” (p. 80).

Aqui se está diante da presença do “não-acessível”, pelo qual se exclui o presente — e qualquer noção temporal ligada ao *passageiro*. Apenas a impossibilidade, sendo esta destituída da relação com o poder — pode servir como modo de relação com o *imediato*, lembra Levy (2011).

Mas, então, se a linguagem “volta-se para aquilo que sempre faz falta, pela necessidade na qual se encontra a linguagem de ser falta para o dizer” (BLANCHOT, 2010, p. 77), ela depende de uma relação que não se desvia dessa ausência sempre ausente, que não (inter) media; a intimidade como fora.

Da impossibilidade possível - lua: **anoitecer amanhece** no sol -, à possibilidade impossível — sol: **amanhecer anoitece** na lua. O **amanhã** do infinitivo: **a noite** infinita. Ou nas palavras blanchotianas de *A conversa infinita*: “O **amanhã** brincalhão” (grifo nosso).

5 SILÊNCIO

De modo que quando o escritor entra na sala, a sala entrou no escritor, e quando se volta ao fundo da sala, não há fundo, e sim, uma parede sólida de escuridade, ponte entre o conhecido e o desconhecido, que só pode guiá-lo às lonjuras informes.

Escrever: fita métrica de silêncio cujas medidas de silêncio só podem se prolongar desmedindo, com medidas exatas, o que, por natureza própria, não cessa de se desmedir. Blanchot sonda com um compasso “geométrico” o círculo neutralizante do silêncio em *O espaço literário*, *O livro por vir* e *A conversa infinita – a ausência de livro*, encontrando-se com Barthes, ao que diz respeito à natureza “zerada” da escrita.

Igitur, de Mallarmé, sobre o qual é realizada uma leitura em textos, de *O espaço literário*, intitulados “A experiência própria de Mallarmé”, “A experiência de 'Igitur'” e “A exploração, a purificação da ausência”, segundo Barra (2007), serviu-lhe, junto aos demais escritos mallarmeanos, de tamanha influência para que explorasse o silêncio enquanto coração do poético.

5.1 O NEUTRO, O INCESSANTE

Segundo Blanchot (2010), a impossibilidade designa à paixão do Exterior, visto que tem com ele uma *relação sem relação*. Convém dizer que nessa relação não se encontra somente a negatividade da experiência, mas também a afirmação excessiva dela própria. Peculiaridade que a torna ainda mais singular e arriscada, pois o que aí se descobre “é o que fica descoberto, aquilo que é sempre descoberto sem precisar ter sido descoberto (...)” (p. 91).

Ao discutir a respeito da paixão para com o Exterior em um dos textos ensaísticos de *A conversa infinita - a palavra plural*, Blanchot remete ao conceito de *espaçamento*, tratado em *O espaço literário*: sendo a literatura o

espaço onde o pensamento se depara com a impossibilidade pela qual a noção temporal se altera — o presente se dispersa em movimento ininterrupto —, o imediato escapa à própria *imediatidade* na mediação da presença do inapreensível, do ausente, e o *outro* surge como estrangeiro, isto é, encontra por extremo a região reinada pela ausência de tempo. Espécie de “presente morto” que demarca a falta de presença e a impossibilidade de sua realização. Blanchot (2011) refere-se a ela como *o lado de fora*, lugar da impessoalidade, onde toda relação pessoal já não é possível.

Segundo Blanchot (2011), está aí o tempo da morte ou “o que aparece mais de perto quando se morre” (p. 23). Morte do estar morrendo: “chega mas não cessa de chegar” (p. 22). Assim, ao tratar da exterioridade do presente, em *A palavra plural*, retoma esse espaço que é “vertigem do espaçamento”, intimidade mesma com *o lado de fora*, onde se pressente a dispersão incessante daquilo que está sempre vindo, sempre chegando. É “o exterior a intrusão que sufoca, é a nudez, é o frio daquilo que permanece a descoberto (...)” (BLANCHOT, 2011, p. 23).

Levy (2011), a respeito da experiência do fora, argumenta que a literatura não é — consideravelmente — real por revelar uma realidade exterior ou expressar um eu-lírico. Nessa compreensão da experiência literária não como espaço onde a literatura tem o poder de se construir, mas como “espaço sem lugar” da literatura, ela se torna o próprio fora, onde o artista perde a si mesmo. Em suas reflexões sobre a teoria blanchotiana para o espaço do fora, ela explica que como “palavra do fora, a narrativa se faz como comentário⁴⁶, como autorreflexão: a eterna repetição de seu murmúrio incessante. Dessa forma, a narrativa está sempre voltando à origem, ao vazio de onde veio” (p. 35), o que remete a um dos capítulos⁴⁷ de *A conversa infinita: a ausência de livro* dedicado ao incessante — a repetição — e ao fora — o neutro.

⁴⁶ Lembra Barra: “O desejo do fim, contudo, persevera na mão que escreve, e algo acontece. Sobre isso discorreu insistentemente Blanchot. A partir dessa insistência blanchotiana em prosseguir sempre em direção ao fim da escrita, sob a forma de uma palavra capaz de fazer silenciar o rumor incessante (...)” (2007, p. 101).

⁴⁷ Capítulo XV, intitulado “A ponte de madeira (a repetição, o neutro)”.

Segundo Blanchot (2010), a repetição é a condição que torna uma obra única. Refere-se ao caráter duplo de sua posição: a obra diz algo, mas, para dizê-lo, cala alguma *outra* coisa e, não obstante, também se cala para dizê-lo. Surge aí uma *falta* que lhe é essencial para sua constituição; exige, portanto, tal fala infinita própria do comentário, por meio da qual tem a expectativa de dar fim “ao silêncio que lhe é próprio”.

Esse é o caráter contraditório da *palavra do fora*, o qual Levy (2011) diz ser ocupante do espaço-todo, não sendo fixa por essência. Blanchot (2005) a compara, por isso, ao deserto. A imagem desértica, nesse sentido, dá forma a esse não lugar, onde o espaço e o tempo são destituídos da noção comum.

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente (...). O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é já estar fora, e a fala profética é então aquela fala em que se exprimiria, com uma força desolada, a relação com o Fora, quando ainda não há relações possíveis (...). (BLANCHOT, 2005, p. 115)

Blanchot (2010), especificamente no capítulo “A ausência de livro”, dedicado a Mallarmé, preocupa-se em retomar essa imagem do deserto ao tratar da impossibilidade, própria da linguagem literária, que induz a *experiência-limite*. Para ele, esse fora revela a distância “que a linguagem recebe de sua própria falta como seu limite” (2010, p. 142). Indaga-se, nisso, a ambição de portar à fala (narrativa) a *experiência-limite*. “Limite que pode ser o neutro” (2010, p. 142). Decorre desse movimento, segundo Levy (2011), o deslocamento — da literatura — do pensamento do interior em direção ao ser da linguagem.

Para Levy (2011), “sair do interior, é antes de mais nada colocar-se para fora de si, desmoronar a unidade do *eu* e provocar um trânsito ao *ele*” (p. 39). A autora lembra que, pelas leituras de Blanchot da literatura moderna, principalmente dos escritos kafkanianos, entre outros, a interiorização foi um processo descartado. Ocorre uma passagem da primeira para a terceira pessoa do singular, ressaltando que é a experiência do fora um movimento do *eu* ao *ele*. Diz a autora que quanto “mais se afasta do *eu*, mais presente se torna a literatura” (2011, p. 39).

Blanchot (2011) associa a angústia de lidar com a sensação do inacabamento da obra a esse movimento condutor à impessoalidade, pois, o vazio da afirmação anônima, sobre o qual a obra se funda, consiste nesse segredo da ausência sobre o qual o escritor nunca vem a saber. O infinito da obra — esse caráter que lhe permite não ser acabada nem inacabada, atribuindo-lhe a noção expressa pela palavra *ser* — tem por fonte aquilo que diz sem nunca dizer realmente: o silêncio; isto é, por meio do impessoal, o interminável diz silêncio.

Por essa característica, Blanchot (2011) afirma sobre o ato de escrever que ele representa o rompimento do vínculo entre a palavra e o *eu*. Escrever é exatamente isso: romper essa ligação. É dito que o “escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (p. 17). Levy (2011), então, afirma sobre isso que a natureza universal da literatura se relaciona diretamente com a ausência da primeira pessoa. O exilado — no deserto — está ausente de si. Para a autora, quando Blanchot trata do pronome *e/le*, trata do discurso de ninguém, destituído do *eu*. Por meio desse *e/le* a universalidade literária é alcançada, uma vez que o *e/le* significa a relação neutra em que o sujeito desapareceu.

Blanchot (2010) afirma que, embora esteja a narrativa condicionada ao *e/le*, não se trata apenas de um lugar próprio da impessoalidade: exige a fala de ninguém e o esquecimento. E ainda mais: o desvio perpétuo da não relação — a fala de ninguém é a do *outro*, o desconhecido. Se o outro fala, a “voz narrativa (não digo narradora) deriva daí sua afonia” (p. 149).

No neutro encontra-se uma voz de vazio na obra literária. Uma palavra da qual somente o vazio o ressoa constantemente, do qual a obra surgiu e para o qual retornará. Diz Blanchot (2010) que é “a voz narrativa, uma voz neutra que diz a obra a partir desse lugar em que a obra se cala” (p. 149).

Lugar da relação dissimétrica, da dissimetria mesma do fora. Segundo Levy (2011), como o *e/le* é estrangeiro ao *eu*, evidencia o vazio existente entre ambos e revela uma relação de terceiro tipo, distante da dialética. Uma relação em que, em sua distância infinita, o outro é o outro sempre, o próprio desconhecido. Na teoria blanchotiana, direcionar-se ao outro, lembra a autora,

significa responder àquilo que fala de lugar nenhum, considerada a separação, o intervalo entre as duas falas, que não se trata do ser e do não ser, mas do que Blanchot denomina a “diferença da palavra”: por meio dela, essa relação é inalcançável, diretamente impossível, pois é postar-se perante o desconhecido absoluto. Diante disso, Levy (2011) lembra que esse desconhecimento refere-se ao não visível, ao fora da visão, e que dele decorre uma espécie de mutismo.

De um lado, ela [a voz narrativa] nada diz, não apenas porque nada acrescenta ao que há para dizer (ele nada sabe), mas porque ela subentende esse nada — o “calar” e o “calar-se” — em que a fala está desde já comprometida; ela assim não se ouve a si própria em primeiro lugar e tudo o que lhe dá uma realidade distinta começa a traí-la. De outro lado, sem existência própria, não falando de parte alguma, em suspenso no todo da narrativa, ela aí tampouco se dissipa à maneira da luz que, invisível, torna visível: ela é radicalmente exterior, vem da exterioridade mesma, esse fora que é o enigma próprio à linguagem na escrita. (BLANCHOT, 2010, pp. 149- 150)

Compreende-se, assim, a razão de Blanchot ter se referido a essa fala radicalmente exterior enquanto fala profética que “anuncia um futuro impossível” ou faz desse futuro que anuncia “algo de impossível”.

Segundo Blanchot (2005), essa é uma palavra profética não porque entrega o futuro — sempre vindo incessantemente —, mas porque retira o presente (ausência de tempo) e impossibilita uma presença fixa e durável. Não obstante, essa é a própria fala desértica, “é a voz que precisa do deserto para gritar” (p. 114). Por isso, essa fala dita profética “é uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso” (p. 114).

Com tais afirmações, o teórico faz referência às afirmações brevemente discutidas em sua obra *O espaço literário*. O escritor dito clássico, ao abdicar da própria fala e entregá-la ao universal, liberta a linguagem dos caprichos e lhe permite o nível da verdade que perpassa o pessoal e deseja perpassar o temporal. Blanchot (2011) insiste afirmar que o ato de escrever é o movimento⁴⁸ de entrega, uma atitude de passividade para com o interminável, por isso afirma que escrever “é fazer-se eco do que não pode parar de falar — e, por

⁴⁸ Afirma Barra: “Esse movimento puro, devorador e incessante, que coloca tudo em causa, a começar por si mesmo, para Maurice Blanchot, ressaltamos, jamais deixou de ter por nome ‘literatura’ e, por princípio, ‘o ato só de escrever’” (2007, p. 94).

causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio” (p. 18).

A fala poética anseia falar de um modo que apenas *a fala se fale*. O ser propriamente dito. Lembra Levy (2011) que no espaço literário a palavra sofre uma transformação severa: sua própria destruição em nome da fundação de outro espaço, e que, tendo a obra para sua realização a impossibilidade essencial, que conduz ao irrealizável e tende ao suicídio, persegue o inalcançável — o sempre aquém. Por isso, como argumenta Blanchot (2011), aquele implicado com o ofício literário escuta o incessante e o interminável “a que é preciso impor silêncio se se quiser, enfim, que se faça ouvir” (p. 43).

Estranha e profunda ociosidade, como ele mesmo o afirma em *O espaço literário*, que conduz ao ponto a partir do qual a obra nunca existe. Conceito desenvolvido em *A conversa infinita: a ausência de livro*, em que, relembra Levy (2011), ocorre o *desobramento* — a ruína que a obra causa a si mesma, conduzindo-se à ausência de si a fim de dissolver a dialética, a história, o tempo. Parece, então, a arte, o próprio silêncio — ou a neutralização — das coisas mundanas.

A fala poética vem do silêncio e volta ao silêncio. É que o “tom [da obra] não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala” (BLANCHOT, 2011, p. 18). Uma fala sem começo não remete ao dizível, ao discurso do sentido, por isso, somente o poeta que escutou a linguagem não entendida, impôs-lhe silêncio e preparou condições a fim de que viesse a ser entendida — o próprio indizível deve ser esse entendimento — e, portanto, tal poeta está em posição de mediar a fala da neutralidade.

Diz Blanchot (2011) que propicia “a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante (...)” (p. 18).

5.2 UM GRANDE SILÊNCIO

Resta ao escritor, flagrando-se num trabalho sem fim, recolher-se no infinito⁴⁹ da obra e desenvolvê-lo como forma de um poder. Seu ofício, fadado ao inacabamento, deverá dar-lhe prosseguimento em outra obra.

Blanchot (2011) se preocupa em relacionar o ser da literatura à condição de solidão do escritor, que não se assemelha à solidão do nível do mundo — o isolamento do individualismo —, é uma solidão mais essencial: recolhimento, ociosidade do ser que a obra exige.

Já se retratou, no presente trabalho, o movimento em direção do impessoal, a “metamorfose” do *eu* ao *ele*, a fim de que a palavra poética possa fundar o “Exterior” e que a voz universal possa ser ouvida: *A Meia-noite*, citada por Blanchot, instante exato da evocação da *noite* — intimidade da ausência, relação impessoal, silêncio puro; sim, o absoluto silêncio, tumulto do *eu*, movimento ao *impessoal* em que o poeta abandona o espaço e o vazio que nele se funda ainda contém a sua presença. O silêncio, voz do vazio — dispersão gritante —, a “fusão”, enfim, com o estado Absoluto que *Igitur* atinge e, sem que o possa antes disso, revela a primeira evidência do fim do acaso.

É que, diz Blanchot, “ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. (...) Nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir” (2011, p.47). Por isso, o teórico a denomina errante. O risco da poeticidade, da palavra poética, é a fala errante, que nunca remete ao dizível. A arte “parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto” (p.41).

⁴⁹ Blanchot propõe uma leitura de Mallarmé — consta, principalmente, em *A parte do Fogo* —, afirmando ter a literatura por lei a busca de um *para-além*, de uma outra coisa, sempre escapatória, uma vez que a escrita tende a substituir um objeto por sua ausência, e a coisa não pode mais, então, ser. Só é retida a falta do consciente. Sobre isso, esclarece Barra (2007): “(...) segundo o léxico blanchotiano, é possível dizer: [‘o exterior’] -, só cabe reter ‘para nós’ que o consciente falta e que a escrita não se relaciona com o ser como presença a si. A complexidade (estética, ética, política, ontológica) daí resultante requer um saber e um sujeito cindidos e manifesta-se por meio da relação vida-linguagem-pensamento que passaria a operar como vetor de verdade, se atravessado pela experiência impessoal do “ato só de escrever” (2007, p. 106).

Essa imagem supõe uma separação, um ver à distância; o olhar é pungido pelo fascínio de um movimento estagnado ao fundo sem fundo, uma estranha presença ao presente temporal e espacial. Aquilo que fascina se afirma nessa presença ausente e impossibilita o poder de atribuir sentido; está num “aquém do mundo”, retira-se dele, e permite ao olhar esse encontro que possibilita o poder da neutralização. Olhar da solidão, do incessante e do interminável, através dos quais a cegueira já não é mais a não visão, mas a “impossibilidade de não ver”, que obriga a ver “numa visão que não finda”, numa ausência que ofusca. Blanchot (2011) vincula o olhar da fascinação, presente no estado de solidão essencial, à presença neutra, impessoal; olhar que se relaciona diretamente com o sem olhar. Ele enfatiza tais princípios fundamentais nos textos teóricos de *O espaço literário*⁵⁰ em *O livro por vir* e indaga o futuro da literatura (“Para onde vai a literatura?”). Indagação estranha que ele próprio responde: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”.

Quanto a isso, escreve uma série de textos ensaísticos a fim de reafirmar a fala da neutralidade que na obra *A Conversa infinita: a ausência de livro* se preocupará em esclarecer, por diálogos e exemplos diversos⁵¹, o “circulo neutralizante” que delimita a falta da linguagem poética, e já adianta, em *O livro por vir*, a discussão sobre a ausência de obra – “a não-literatura”.

O que seria tal expressão? A que remete? Contraditoriamente, ao que não pode remeter: ao desaparecimento da obra, ponto puro do silêncio dizível a partir do qual a obra tem início. Atingir o ponto de inspiração é fazer desaparecer a obra, o que significa que ela só conduz à busca de si mesma.

Blanchot (2005), baseando-se nas interpretações que fez da escrita mallarmeana, conclui que a literatura não é uma realidade definida, pois é aquilo jamais descoberto, do qual só se pode aproximar por meio do desvio, que só se pode capturar indo para além da literatura. Lembra Barra (2007) que na poesia mallarmeana, “enigmática e obscura”, a experiência poética “criaria um vácuo de silêncio à nossa volta” (MALLARMÉ apud CAMPOS, 1974, p. 151).

⁵⁰ Referente a afirmativa: “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (p.17).

⁵¹ Ver o terceiro capítulo, intitulado *René Char e o pensamento do neutro*.

As indagações blanchotianas em *O livro por vir* desembocam no capítulo “A busca do ponto zero”, indo ao encontro da teoria barthiana⁵².

Fugindo para cada vez mais longe de uma sintaxe da desordem, a desintegração da linguagem só pode conduzir a um silêncio da escrita. (...) todo silêncio da forma só escapa da impostura por um mutismo completo. (...) A agrafia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona vazia na qual a palavra, libertada de suas harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoe mais. (...) Essa arte tem a própria estrutura do suicídio: o silêncio é nela um tempo poético homogêneo que fica entalado entre duas camadas e faz explodir a palavra menos como o farrapo de um criptograma do que como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade. (Sabe-se tudo que essa hipótese de um Mallarmé assassino da linguagem deve a um Maurice Blanchot.) (BARTHES, 2004, pp. 64-65).

Stroparo (2013) lembra que Barthes discorreu sobre os mesmos temas — o “neutro possível”, “a ausência”, “a falta”, como pronúncias do discurso “despido”, limpo de ornamentos sociais — evocando o poeta Mallarmé para exemplificar esse limite da linguagem que se afirma num silêncio constitutivo. No entanto, percebe uma diferença entre os teóricos: “(...) entre Blanchot e Barthes, a diferença está entre perspectivas que se aproximam de uma ‘literatura do desastre’ e de ‘literatura nenhuma’, respectivamente” (p. 195).

Blanchot (2005) diz que Barthes, ao orientar para a reflexão a respeito do “grau zero da escrita”, determinou, possivelmente, um instante em que a literatura poderia ser capturada. Sobre isso, Blanchot (2005) diz: “ela não seria somente uma escrita branca, ausente e neutra; seria a própria experiência da ‘neutralidade’ que jamais ouvimos, pois, quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe o silêncio prepara as condições de escuta” (p. 307).

Blanchot discute o conceito de “grau zero” de Roland Barthes, admitindo o escrever “sem escrita”. O templo da linguagem convencional é arruinado — esta que deseja impor, como reafirmação, o mundo usual. Escrever é, antes, “destruir o templo antes de o edificar” (2005, p. 303); é a recusa da escrita por meio do próprio ato de escrever. Sobre isso, Blanchot afirma:

Escrever “sem escrita”, levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é “o grau zero da escrita”, a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio. (2005, p. 303)

⁵² Especificamente do capítulo *A escrita e o silêncio*.

6 O SILÊNCIO FUNDANTE

Escrever sobre o silêncio é deparar-se com algumas dificuldades essenciais, a começar pelo movimento de escrita que está, até o seu fim, no limiar entre o dizível e o indizível; na relação estabelecida, inevitavelmente, entre ambos os estados. Contudo, é preciso ter em mente que, embora exista e devemos considerar a existência de um processo na composição de uma obra, tal que os sentidos produzidos encontram-se silenciados, lançados ao grau do não-dito, é possível estar no silêncio de maneira correspondente a estar no sentido, e, assim, as palavras transbordam silêncios.

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é o mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante” (ORLANDI, 1995, p. 14).

Para Blanchot, o silêncio não reflete a condição da palavra em estado ausente de significado, ao contrário disso, o silêncio é significativo, espécie de molde do vazio que, por ser este espaço entre as palavras, (re) modela a essência das palavras. Estes caminhos modelados por esse espaço, não só se alternam como também intervêm na leitura imagética gerada pela escrita poética, fundamentando, assim, a distribuição das palavras na página, e possibilitando a multiplicidade de significados.

É o silêncio, então, o dizer subjacente ao não dizer e vice-versa. Essa imposição do silêncio é a condição para que a fala incessante se pronuncie, como se fosse este espaço silencioso, a garganta através da qual a voz do interminável poderá, então, expressar-se. Sobre essa questão, Blanchot explica:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar — e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. (2011, p. 18)

Portanto, o silêncio é posto como uma forma particular de dizer o indizível e de ajustar, continuamente, a finitude da visão desses espaços vazios como mero condicionamento estético na infinitude de seu entendimento como ampliação das possibilidades de leitura. O silêncio, desse modo, é um dizer que não direciona àquilo que se pode realmente dizer; permeia o âmbito do inaudito.

Esta, que é, de certo modo, uma impossibilidade de “reduzir” a grandeza do indizível numa ideia dizível, leva o escritor, por meio do *escrever*, a um tempo sem tempo, no qual a ausência se faz presente e o eterno recomeço impera. Aí, nesta atmosfera em que as ambiguidades se conciliam, o Nada se manifesta:

O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. (BLANCHOT, 2011, p. 22)

A força do impessoal arrasta o olhar ao que o crítico denominou “lado de fora”. É onde ocorre o espaçamento e a dissolução de qualquer contato íntimo, característico do que é pessoal. Tal movimento leva o olhar ao estado de neutralidade em que ocorre o incessante, a presença contínua da morte que está sempre chegando, pertencente ao tempo do retorno. O *escrever* é um convite ao apagamento, por isso o escritor torna-se anônimo através do *escrever*:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, nela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (BLANCHOT, 2011, p. 26)

Portanto, pertence à natureza da linguagem poética o movimento do tudo ao nada, dissipando-se nas palavras por meio delas próprias. A obra se torna a busca contínua de sua origem e, desejando ser “pura”, pretende se identificar com essa origem. É nessa profundidade que a preocupação do escritor deixa de ser uma ideia para ser “o ato só de escrever”. Chegada a este ponto a relação estabelecida entre obra e escritor existe apenas o escrever, e a obra de arte atinge o caráter do ser.

Contudo, porque está reduzida ao ser não significa que é. Blanchot põe em questão a própria existência da literatura. Por seu caráter de existir de modo peculiar, completamente diferente de qualquer outra *coisa* existente, ou ela não existe, ou acontece de um modo distinto daquele no qual as outras coisas acontecem.

Justamente por essa característica, a linguagem é uma presença da ausência. Ela se despe de modo que se manifesta, que se põe em evidência, mas, diferente de qualquer outra atividade humana, ela se realiza totalmente; ou seja, sua realidade é a do todo, pois, assim, em sua totalidade, transita do Tudo ao Nada. Assim se dá o processo de desaparecimento das coisas, através de *algo* que não está agindo nas palavras; é um processo essencial, uma passagem que diz respeito ao nível essencial da linguagem.

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão. (BLANCHOT, 2011, p.37)

Por esse poder de dissipação das coisas, as palavras se ausentam em si mesmas, anulam-se daquilo que proclamam:

Que a obra deva ser a claridade única do que se extingue e pela qual tudo se extingue, que ela se apresente tão só onde o extremo da afirmação é verificado pelo extremo da negação (...) (BLANCHOT, 2011, p. 40)

Uma vez que a linguagem se realiza a partir de seu desaparecimento, esse espaço pleno de vazio é o centro do qual a obra literária se dispersa e se espaça. Já não se trata de abrigar o Absoluto, e sim, de ser indefinível por meio do *por vir*. Um lugar para o plural, o inacabado e a nudez das coisas, tão logo as palavras estão libertas do encarceramento dos significados.

Portanto, a experiência artística mallarmeana, na concepção blanchotiana, está relacionada ao despir que converte ausência em presença, invisível em visível, desaparecimento em aparecimento, sem que estes percam a essência nessa conversão. “Depois de ter encontrado o Nada, encontrei a beleza”.⁵³

⁵³ Mallarmé em carta à Cazalis, julho de 1866.

6.1 A PALAVRA ABSOLUTA⁵⁴

“O Nada é a verdade.”⁵⁵ Na ontologia mallarmeana, “o 'logos' é a sede onde o Nada nasce para a sua existência espiritual” (FRIEDRICH, 1978, p. 116). Uma investigação dos princípios do silêncio, do Absoluto, do Nada e da Beleza, a partir do pensamento da teoria literária, da filosofia da linguagem e da teologia, nos escritos mallarmeanos, principalmente em suas cartas e no texto inacabado *Igitur ou A loucura de Elbehnnon*, é fundamental para compreender os processos do escritor, desde suas crises pessoais à definição de sua teopóetica, manifesta em sua criação literária, conforme a sua relação com o misticismo. “Esse 'nada' (do latim *res*, a coisa, a matéria, o discurso) está na base da *Creatio ex nihilo* a que aspira o poeta simbolista, convidando-o a participar da divindade.” (LARANGÉ, p. 74, 2015, tradução nossa). A escrita não deixa evidência ou traço ideológico. A inquietude do *ato de escrever*, como se fosse ele próprio o “ato de destruir a obra”, incita ao movimento desviante do *fora*, onde a afirmação da obra já não pode conduzir a ela; não por isso assume a função de um negativo, mas, ao invés, a obra já não se define por sua ausência/presença, e sim, pela falta de relação com uma *unidade* antes afirmada, manifesta, como seu propósito/fim (*ergon*).

A partir de *Les mots anglais*, “Mallarmé procura o valor intrínseco de cada som e até mesmo de cada letra que compõe a palavra, que por sua vez se apresenta ao poeta como um enigma a ser decifrado⁵⁶. (CARDOSO, p. 415, 1976).

A literatura, que Blanchot ouvia como os “cantos das sereias”, está relacionada, em sua fonte essencial, a essa fala secreta, palavra absoluta, que se impõe ao escritor, pois justamente ele – o verdadeiro poeta – irá impor-lhe o devido silêncio que lhe autoriza a voz. A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal.” (FRIEDRICH, 1978, 110). A obra literária – edificante porque silenciosa – depende dessa relação própria à estranheza cujo preço é a vida do artista.

⁵⁴ Fragmentos desse capítulo compuseram um artigo de minha autoria: *Mallarmé: uma poética cabalística*, disponível em <https://revistaf.com.br/mallarme-uma-poetica-cabalistica-2/>

⁵⁵ Mallarmé em carta, janeiro de 1866. Aqui nota-se a influência cabalística em Mallarmé, que repete, frequentemente, um pensamento fundamental da ciência mais antiga: o Ayn (o Nada) é a fonte primordial da qual Tudo emana, e resiste como Verdade, ainda que impossível dizê-lo.

⁵⁶ *Hieroglyphe inviolé*.

“Um traço fundamental da lírica moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural”. (FRIEDRICH, 1978, p. 110). Não é surpresa que Mallarmé, conforme revelam suas cartas confidentes, tenha ouvido com aguçada sensibilidade – ainda mais intensa que de costume – essa voz durante seu período de maior solidão, que, inclusive, não representa mais que a atração da – pura – *exterioridade*.

Diz Campos (1974): “é [...]o ponto extremo da consciencialização da crise do verso e da linguagem. Não é possível chegar ao novo sem passar por esse cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia” (p. 75). A vontade – sublime e poderosa - do jovem Mallarmé, de descobrir uma linguagem própria, de alcançar a autonomia daqueles a quem considera seus mestres literários — Poe e Baudelaire — culminou em uma crise criativa, a qual, anos depois, ele denominará *Impotência*: “As palavras devem falar num silêncio equivalente ao que existiu antes das palavras.” (CARDOSO, p. 416, 1976).

Esse isolamento social, vivenciado, aos vinte e um anos, tão logo se casou, conduziu-o a uma verdadeira inspeção pessoal, um extremo autocêntrico, que, literariamente, resultaria numa noção inovadora e, segundo a maioria dos críticos da modernidade, radical sobre a lírica moderna. Tal experiência de reflexão profunda e solitária sobre a 'voz poética' e o “ato de escrever” teve, por efeito, o que Mallarmé denominou a “descoberta do Nada”, a tal ponto de ter de contemplar-se no espelho a fim de voltar a experienciar a realidade do Ser⁵⁷. “Esse é o início de um processo. Neste momento, não é a descoberta que se vislumbra, apenas o *gouffre*, o abismo. Como no naufrágio do início de *Un coup de dés*, a mão ainda está crispada.” (STROPARO, p. 42, 2013). O que se pode – arriscar-se a – considerar uma teoria poética de Mallarmé começa a ser concebido a partir de um artigo, de sua autoria, publicado em 1862, intitulado “Hérésie artistique: l'Art pour tous”, na revista *Artiste*.

É preciso uma vasta e atenciosa pesquisa que colecionem os dispersos fragmentos, com as ideias e reflexões mallarmeanas, que elucidam essa sua *possível* teoria poética, mas que podemos considerar, com garantias, a sua

⁵⁷ Carta à cazalis, datada de 14 de maio de 1867.

filosofia pessoal da criação literária. Ainda assim, faz-se perceptível a existência de um pensamento mallarmaico organizado, sobre a questão poética, a qual se desenvolve, gradualmente, até a sua morte. O projeto do Livro (*Le Livre*), como objeto artístico “ideal” e “absoluto”, teve a sua atenção no decorrer de todas as fases de sua vida.

Fontes importantes propiciam essa investigação: a “Autobiografia”, de 1885, correspondências aos amigos e aos intelectuais, principalmente, Villiers, Henri Cazalis, Catulle Mendès, Eugène Léfèbure, o prefácio de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, a escrita de um *Avant-dire* para o *Traité du Verbe*, de 1886, de René Ghil, os textos publicados na *Revue Indépendante*⁵⁸, entre 1886 e 1887, os artigos para a *Revue Blanche*⁵⁹, entre 1895 e 1896, “Les most anglais”, de 1878, os trabalhos ao *The National Observer*, entre 1892 e 1893, e a inacabada obra *Le Livre* – manifesta em *Igitur Ou La Folie d’Elbehnon* (Igitur ou a Loucura de Elbehnon) e no famoso poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (*Um lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*).

“O sentido — supondo que a poesia o contenha — é evocado por um reflexo interior das próprias palavras” (FRIEDRICH, 1978, p. 107), desse modo Mallarmé produz, dentre palavras, singular intimidade, extensão de uma palavra à outra. O estudo da palavra é detalhista em sua obra. Se a literatura existe, presume-se que a palavra lhe é precedente, seu instrumento essencial, sua própria expressão⁶⁰. Gottfried Benn já abordava, em 1921, sobre “a potência do Nada que exige uma forma” (1962-63, p. 14). A palavra possui existência própria e é o elemento estruturante do universal. “As letras são para ele símbolos hieráticos” (CARDOSO, p. 414, 1976). Em *Les mots anglais*, o poeta analisa, minusiosamente, a fisiologia da palavra, como se buscasse concordância ou correspondência entre significado e significante, como se esperasse a igualdade em lugar da dicotomia na relação signo/objeto. “Cada palavra é um sistema fechado, vivo, um microcosmo. Cada palavra tem um perfume, um sabor, provoca em nós uma reação de atração ou repulsa.” (CARDOSO, p. 415, 1976).

⁵⁸ Estes artigos, mais tarde, comporiam a obra *Divagations*.

⁵⁹ Genericamente intitulados *Variations sur un sujet*.

⁶⁰ *La musique et les lettres*.

“A poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem.” (FRIEDRICH, P. 100, 1978). Para Mallarmé, o poder da palavra se manifestava em representar, foneticamente, o mundo do qual emanasse⁶¹. Sua evocação, seus mistérios e comparações possíveis, orienta-nos, sempre, ao seu ponto de origem. O signo – a sua interdição – declara a sua presença. Escrever envolve evocar imagem, mas a escrita repele a própria exterioridade em seu esforço por ocupá-la tanto através da significação do signo quanto pelo vazio das palavras. O ato de escrever impele mesmo ao desvio da exterioridade que lhe é própria. Segundo o poeta: “poesia se faz com palavras, não com ideias”.

“O lirismo mallarmeano exige silêncio assim como o romantismo declamatório de Victor Hugo exigia uma declamação, o lirismo de Baudelaire a vibração de um sopro e o de Verlaine, o cochicho de vozes antigas.” (RICHARD, p. 542, 1961). A lírica mallarmeana não está, de forma alguma, relacionada à vivência, “mas com uma música que se impõe silenciosamente, ela fala a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo” (FRIEDRICH, p. 101, 1978). O silêncio, em Mallarmé, veste-se das matérias de maneira singular, produzindo uma estranheza que, paradoxalmente, conduz a uma revelação. Há um jogo de ambiguidade essencial ao efeito de sua literatura, “o beijo mudo diz mais que a palavra, a experiência fundamental de Mallarmé, ou seja, que a palavra só descobre o seu destino de ser 'logos' no limite do silêncio, mas que também nele comprova a sua insuficiência.” (FRIEDRICH, 1978, p. 112).

Importante observar a *desumanização* no processo criativo mallarmeano. Suas poesias não podem ser interpretadas à luz da pesquisa biográfica. “A obra é impessoal e, tão logo se separa dela, não tolera a aproximação do leitor. De tal forma que a obra subsiste completamente de per si: criada e existente” (MALLARMÉ, 1862, p. 372). Ele perseguiu a trilha de Novalis e Poe, pela qual o eu lírico se conduz a uma neutralidade suprapessoal. “Já nas primeiras poesias pode-se observar esta desumanização como, por exemplo, no trecho em prosa, 'Igitur', esboçado em 1869” (FRIEDRICH, p. 111, 1978).

⁶¹ Indicação: *Escritura do Retorno: Mallarmé, Joyce e o Meta-Signo*, Piero Eyben, 2012.

Se a escrita impessoal porque desvinculada de um autor, de um nome que possa assiná-la, fugidia ao acaso, subtraída de qualquer tradição histórica à qual depende o livro empírico, então, o Livro tem seu início na escritura sagrada pela qual o *logos* assume o caráter da Lei. A Bíblia é o “livro dos livros”. Tal condição – espécime de “livro testamentário” - torna a Bíblia, desde sua existência, o modelo ideal, máximo, do texto escrito, e que, por remeter, inevitavelmente, a uma exegese teológica, detém em si todos os livros futuros, todos os textos possíveis, da linguagem oral ou escrita. A natureza do livro é teológica; o teológico se revela, primeiro, em forma de livro; a palavra – de Deus – depende do livro para manifestar-se como pronunciamento divino. A Bíblia – a escritura sagrada – nos leva à reflexão de que todo o sistema literário, em certo sentido, deriva dessa sacralidade, revelada, desde sempre, pelo signo teológico. “Os românticos alemães exprimiram o mesmo pensamento do livro único e absoluto. Escrever uma Bíblia, diz Novalis, eis a loucura que todo homem entendido deve acolher para ser completo” (BLANCHOT, 2005, p. 333)⁶². Segundo Stroparo:

A luta entre Jacó e o Anjo, ou Metatron (o anjo mais poderoso de todos, o maior representante de Deus na tradição cabalística) é a "hora santa de Jacó": Jacó teria lutado toda uma noite contra um "homem" que a tradição considerou um anjo, talvez o anjo Gabriel. A luta é descrita no Gênesis: Jacó, ou Israel, foi "forte contra Deus e contra os homens"; teria, portanto, lutado com Deus. A metáfora, claro, refere-se ao trabalho que ocupa as horas noturnas em que o poeta lutaria "com o Ideal" e a crítica gosta de enxergar, nesse ponto, a influência das leituras de Hegel no pensamento de Mallarmé. (2013, p. 42)

A Obra jamais se realiza enquanto “Tradição”, não deixa rastros que a História, aqui e ali, possa perseguir e determinar; por isso – sempre pertencer ao livro e não ao “obrar” -, pelo absolutismo de sua escrita que não se realiza, a Obra faz permanecer a característica bíblica, a natureza teológica, das obras. “Mallarmé, em face da Bíblia em que Deus é Deus, eleva a obra em que o *jogo insensato de escrever* se põe a obrar e já se desdiz, encontrando o risco em seu duplo jogo: necessidade, acaso” (BLANCHOT, 2010, p. 208).

⁶² “Ele nomeia a Bíblia como o ideal de todo livro, e Friedrich Schlegel evoca 'o pensamento de um livro infinito, absolutamente livro, o livro absoluto', enquanto Novalis pretende ainda utilizar a forma poética do *Miirchen* [Contos de fadas] no projeto de continuar a Bíblia.” (BLANCHOT, 2005, p. 333). Sobre a luta de Jacó x Deus, ver nota 126 em ANEXO A.

Igitur ou *A Loucura de Elbehnon* – nem por isso uma obra gnóstica - apresenta características que remetem à intenção de uma produção textual de teor *espiritual*⁶³, com disposição para abordar mistérios da natureza. “O personagem *Igitur* tem uma duplicidade semântica (do latim portanto, conseqüentemente, dizer) que confirma o aspecto esotérico de sua segunda identidade: ⁶⁴ אלבחנ, *D’us em seu apelo*.” (LARANGÉ, p. 82, 2015, tradução nossa). Além de que as sílabas hebraicas da palavra *El behnon* (Filhos de Elohim) aludem à ações interligadas à criação *ex nihilo* da existência. *Igitur* introduz o primeiro versículo do segundo capítulo do livro de abertura da Torá, o Gênesis (Bereshit)⁶⁵. E recorda Roland de Renéville que *El Behnon* significa “anjos” ou “astros”. *Igitur* representa uma hierarquia angelical e — nisso reside a loucura — a permanência num estado absoluto e perfeito.

Também Elbehnon (אלבחנון) oferece uma aritmética que escapa aos “matemáticos” já que sua gematria é 147, ou seja, $1+4+7=5+7=12$. Sabemos o quanto Mallarmé gosta desse tipo de cálculo, principalmente no que diz respeito ao famoso “mestre”/“medidor” do alexandrino (...) (LARANGÉ, p. 87, 2015, tradução nossa).

No alfabeto hebraico, cada letra é a manifestação de uma qualidade espiritual. “*Igitur*, palavra latina, não deixa de sugerir o Egito, num século XIX em que a linguística comparada era antropologia e religião comparada, na aposta, a de Mallarmé, numa só estrutura humana, em infinito nasce-morre.” (MEHOUDAR, p. 33, 2010). A Unicidade Divina, aquilo para o qual está orientado o pensamento – voltado à questão mais profunda – e à qual jamais atentará infringir, manifesta-se pela escrita, pela *palavra absoluta* que se faz sagrada em forma de livro (*Le Livre*), mas que, contraditoriamente, evoca, pela exterioridade da lei, medida em seu pacto com a Unidade, a própria transcendência, a exterioridade da escrita, o *ato insensato*: a escrita (hebraica) a manifesta fielmente porque a antecede.

Os fragmentos de *Igitur* (1869), já mencionados, são um texto fundamental. Mostram o papel fundamental dos dois conceitos, o

⁶³ “Mallarmé, que aliás só teve contatos mundanos com as doutrinas ocultistas, foi sensível às analogias exteriores. Tomou-lhes de empréstimo algumas palavras, urna certa cor, recebeu delas certa nostalgia. O livro escrito na natureza evoca a Tradição transmitida desde a origem e confiada à guarda dos iniciados: livro oculto e venerável que brilha por fragmentos, aqui e ali” (BLANCHOT, 2005, p. 333).

⁶⁴ Elbehnon, em hebraico.

⁶⁵ *Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatos eorum*, em latim.

“absoluto” e o “Nada”. O primeiro indica uma idealidade da qual se eliminaram todas as “casualidades” empíricas. O caminho rumo ao absoluto passa pelo “absurdo” (note-se a repetição desta palavra fundamental do modernismo também em Mallarmé), isto é, pela renúncia do habitual, do natural e vivente. (FRIEDRICH, p. 125, 1978)

O *Absoluto* é uma instância desvinculada, não há *coisa* que o remeta diretamente. Porém, essa desvinculação torna o *Absoluto* (Ayn Sof) em Nada (Ayn); assim como acontece em Hegel, na filosofia mallarmeana, *Ser puro* e *Nada puro* se igualam – com a diferença essencial entre ambos: enquanto em Hegel, o *suicídio*, a *morte* (do autor biográfico) faz-se necessária, mas não causa o apagamento de seu nome, uma desvinculação completa, em Mallarmé esse *radicalismo* ocorre, de tal modo que o autor não é nunca o portador de seu nome; o seu nome, Mallarmé, nunca designa à Obra. Diz Friedrich:

“Igitur”, a figura alegórica que dá título ao texto, desce às tumbas junto ao mar, levando consigo o frasquinho de veneno “Que contém a gota de Nada que ainda falta ao mar; joga os dados, e quando estes param, cessou o tempo e tudo o que há no tempo, a vida, mas também a morte; só resta o espaço vazio, o absoluto, o Nada.” (1978, p. 125)

Conforme Larangé, o “projeto prometeico e alquímico de Mallarmé de um 'Livro Absoluto' encontra a sua fonte na reconstrução de uma Escritura inspirada diante dos medos milenares e escatológicos — até mesmo apocalípticos — que marcam o fim do século” (p. 71, 2015, tradução nossa).

Mallarmé sentiu a tentação do ocultismo. O ocultismo ofereceu-se como uma solução aos problemas a ele propostos pela exigência literária. Essa solução consiste em separar a arte de alguns de seus poderes, em tentar realizá-los à parte, transformando-os em potências imediatamente utilizáveis para fins práticos. Solução que Mallarmé não aceita⁶⁶ (BLANCHOT, 2005, p. 332).

Mallarmé não ocultou o seu interesse pelas correntes ocultas da época e realizou pesquisas linguísticas a fim de compor o *Le Livre*. Leitor ávido da literatura ocultista – por exemplo, Antoine Fabre d'Olivet - conheceu Sâr Joséphin

⁶⁶ Segundo Blanchot: “Citam-se suas declarações de simpatia, mas negligenciam-se as reservas que sempre as acompanham: 'Não, vocês não se contentam como eles [os pobres cabalistas], por inatenção e mal-entendido, em destacar de uma Arte operações que lhe são integrais e fundamentais para realizá-la erradamente, é ainda uma veneração inábil. Vocês apagam nela até mesmo o sentido inicial, sagrado...’”. Explica, Blanchot: “Mallarmé opõe, aqui, os jornalistas e os pobres cabalistas, acusados de terem matado, por envenenamento, o abade Boullan. Ora, do ponto de vista da Arte, os primeiros são muito mais culpados do que os segundos, embora estes errem 'destacando de uma Arte operações que lhe são integrais'. (A magia não deve ser separada da arte.)”.

Peladan, Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, Papus e Stanislas de Guaita – apesar da dificuldade de justificar o legado mallarmaico através de investigação biográfica, tais informações se mostram necessárias. Segundo Friedrich:

Mallarmé nutriu vivo interesse pela literatura ocultista. Por mediação de amigos, chegou a conhecer os escritos de Éliphas Levi (=Abbé Constant). Mantinha correspondências com V. E. Michelet, que difundia as doutrinas ocultistas da antiguidade tardia, correntes sob o nome de *Hermes Trimegisto*, para as quais empregou o nome “hermetismo”, recomendando que fossem acolhidas na poesia (Ainda hoje, na França, “hérmetisme” significa preponderantemente ocultismo, alquimia etc.). Mallarmé aceitou esta sugestão. (1978, p. 134)

Convém abordar o esoterismo na vida do autor - muitos o ignoraram – para pensar fontes influenciadoras do texto *Igitur*, sem rejeitar que “a dificuldade do trabalho com um traço hermético é dizer e esconder ao mesmo tempo os segredos de alguma gnose ou Kabbalah, segundo o espírito de uma época ávida de grandes segredos iniciáticos” (RANCIÈRE, p. 8, 2006, tradução nossa). Sua atenção se desdobrou em leituras hermenêuticas de Isaac Lúria, difundida por Chayim Vital e popularizada pela elite intelectual interessada nas ciências ocultas, como Alphonse-Louis Constant, o Éliphas Levi, e Alexander Weil.

Há sem dúvida um nível em que Mallarmé, exprimindo-se à maneira dos ocultistas, dos românticos alemães e da Naturphilosophie, está disposto a ver no livro o equivalente escrito, o próprio texto da natureza universal: "Quimera, ter pensado nisso o atesta... que mais ou menos todos os livros contenham a fusão de algumas repetições contadas: ou mesmo que ele seria apenas um - no mundo, sua lei -, bíblia como a simulam as nações... " É uma de suas tendências, não podemos negá-lo (da mesma forma, ele sonha com uma língua que seria" materialmente a verdade"⁶⁷) (BLANCHOT, 2005, p. 334).

É nesse contexto que “Mallarmé vislumbra, seguindo-os, uma tentativa de recriação teopoética na escrita poética. Ele então tenta elevar a arte à *Creatio ex nihilo*.” (LARANGÉ, p. 81, 2015). O poeta partilha uma “urgência escatológica”, que dá abertura e sustenta uma visão apocalíptica.

Quanto ao rabino Isaac Lúria, ele obteve sucesso imediato ao distinguir três estágios na criação. Propomos encontrá-los novamente no famoso fragmento poético *Igitur* ou a Loucura de Elbehnon que lemos como um prelúdio (Mishinaico) do último de seus poemas, Um lance de dados jamais abolirá o acaso (1897). Toda a questão acaba por ser existencial [...] (LARANGÉ, p. 81, 2015, tradução nossa)

⁶⁷ Hebraico.

Na ciência cabalística, as vinte e duas letras sagradas do alfabeto hebraico são manifestantes da Vontade Divina, ou seja, são os instrumentos por meio dos quais o Divino “realiza a realidade”, manipula a Existência, resultantes de um processo complexo e que, na concepção mallarmeana, representam a potencialidade da linguagem poética em elevar o comum ao sublime, e, assim, realizar, no absoluto da palavra pura, essa “raiz negativa” de uma Beleza que emana do Nada, conforme o flagramos descrever Herodiáde. “Mallarmé parece abundar nessa direção em várias ocasiões, especialmente quando se trata do alfabeto, como já fez Victor Hugo [...] ou Arthur Rimbaud, que atribui uma cor e uma forma para as vogais evocando-as sem nunca usá-las.” (LARANGÉ, p. 76, 2015, tradução nossa). O próprio poeta diz no ensaio *Magie*⁶⁸, que “o poeta é o mágico das palavras” (p. 399, 1897). Partindo da ideia de que há “um parentesco secreto entre as antigas práticas e a magia que atua na poesia.” (p. 399, 1897), compreende-se que Mallarmé aproximava o *fazer poesia* com “evocar o objeto calado numa obscuridade propositada, por meio de palavras alusivas, jamais diretas” (p. 399, 1897), enunciando pureza, na “magia linguística”, como *desconcretização*. Diz Mallarmé a Coppée, em 1866:

"Vários de nós atingimos isso, e creio que as linhas tão perfeitamente delimitadas, aquilo a que devemos visar acima de tudo é que, no poema, as palavras - que já são por elas mesmas suficientes, não necessitando receber nenhuma impressão de fora - reflitam-se umas nas outras até parecerem não ter mais sua cor própria, mas serem somente as transições de uma escala musical." (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 2005, p. 329).

Beatriz⁶⁹: um *attainment*⁷⁰ de Mallarmé. Em entrevista, o cabalista da contemporaneidade Moshe Idel, cita Victor Hugo e Stéphane Mallarmé como importantes escritores influenciados pela Kabbalah. Segundo Idel e Malka⁷¹:

Não, é antes em sua arte poética que detectamos alguma influência cabalística. Não se esqueça que Mallarmé — ao contrário de Victor Hugo — foi poeta e pensador. De um modo geral, o século 19 francês mostrou um interesse considerável na Cabalá. (p. 121, 2000, tradução nossa)

⁶⁸ Em *Divagations*, 1897.

⁶⁹ Disse Mallarmé, em 1867, em carta a Lefébure: "Criei minha obra somente por eliminação, e toda verdade adquirida nascia somente da perda de uma impressão que, tendo cintilado, tinha-se consumado e me permitia, graças às suas trevas dissolvidas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz."

⁷⁰ Recebimento cabalístico.

⁷¹ Em resposta à questão: "Em Mallarmé, há acima de tudo o imaginário?" (tradução nossa).

6.2 O LIVRO, O JOGO INSENSATO

Durante boa parte da sua vida, Mallarmé aspira à concretude de um Livro que agregasse todas as suas ideias e anseios. A invenção de seu projeto em conjunto com a impossibilidade de concretude do Livro se lança como um desafio ilimitado no âmbito das artes, já que a linguagem pura e absoluta, assim como uma escrita total, em busca de uma linguagem estética universal e presente na poesia eram caminhos percorridos pelo poeta (SILVA, 2019, p. 31).

“O Livro: o que significa essa palavra para Mallarmé? A partir de 1866, ele sempre pensou e disse a mesma coisa. Entretanto, o mesmo não é sempre o mesmo” (BLANCHOT, 2005, p. 327). Mallarmé, em 1867, projeta uma demarcação de apenas três poemas em verso e quatro poemas em prosa para a sua Obra em desenvolvimento. Em 1866, anuncia que, na verdade, a Obra tomaria cinco volumes. Mais tarde, em 1871, esse projeto anuncia-se em três volumes de cada gênero: contos, poesias e críticas. Em 1885, agora com essa projeção ainda mais amadurecida, ele afirma, *simplesmente*, que a Obra exigiria não menos do que “muitos tomos”. Postumamente, descobrimos, por meio da publicação de Jacques Scherer, um manuscrito que anuncia, em nova projeção, quatro volumes diversificados em vinte tomos. Tal pluralidade anunciada em tantas (re)formas revela, desde os primórdios da Obra, o grau de sua exigência.

Alguma simetria, paralelamente, que, da situação dos versos na peça se liga à autenticidade da peça no volume, voa, abre o volume, inscrevendo em vários, no espaço espiritual, a rubrica ampliada do gênio anônimo e perfeito como uma existência de arte (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 2005, p 328).

Porque “o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, pg. 58). Quem fala? De quem fala? Por quem fala? Para quem fala? De onde fala? “Jamais será possível saber” (BARTHES, 2004, pg. 57). Ou, antes, quem fala é a própria escrita literária. Esta que, outrora, não significou mais do que a elevação da linguagem para além do grau comum. E que agora revela a sua soberania: a impotência da comunicação, “pela simples razão de que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem.” (BARTHES, 2004, pg. 57). A recusa literária: a única de direito do escritor e que “traça um campo sem origem” (BARTHES, 2004, pg. 62).

O Livro exige o anonimato à medida que, segundo Mallarmé, existe por si só⁷², não sendo necessário um autor que o assine nem um leitor que o denuncie⁷³. O Livro, que parece se glorificar num movimento que lhe é digno, é preexistente na Natureza; não é (re)criado, não é derivado de um pensamento particular, não depende de insígnias. O Livro impõe o anonimato⁷⁴.

A linguagem poética, segundo Mallarmé, seria "a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório"⁷⁵. O fauno⁷⁶ está fadado à negativa. "Assim se desvenda o ser total da escritura" (BARTHES, 2004, pg. 64). O fauno está fadado a existir só e tão só através da ninfa. Mas o que ela lhe diz?

"Esse jogo insensato de escrever." Por essas palavras, as mais simples, Mallarmé abre a escrita à escrita. Palavras muito simples, mas também tais que será necessário muito tempo – experiências muito diversas, o trabalho do mundo, mal entendidos inumeráveis, obras perdidas e dispersas, o movimento do saber, o ponto de inflexão, enfim, de uma crise infinita – para que se comece a compreender que decisão se prepara a partir desse fim da escrita que anuncia seu advento. (BLANCHOT, 2010, p. 201).

O livro é empírico, inclui todo o saber a que está destinado a partir da leitura e da escrita. O livro, enquanto objeto do saber, serve como recipiente das combinações, das letras, das palavras, responsáveis pela composição dos sentidos. Uma presença sutil, mas perceptível, encontra-se aí, acolhida, (de)cifrada, projetada, no livro, espécime de receptáculo da natureza descritiva, memorizada, das coisas. Identifica-se o objeto livro como esse receptáculo do saber; é a sua identidade, e a cultura está diretamente relacionada a ela. O livro é a ferramenta condicionante de toda leitura e de toda escrita.

⁷² Diz Mallarmé a Verlaine: "Acredito que tudo isso está escrito na natureza, de modo que só se deixe de olhos fechados os interessados a nada ver Essa obra existe, todo o mundo tentou fazê-la, sem o saber; não existe um gênio ou um palerma que não tenha encontrado um traço dela, sem o saber." (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 2005, p. 332).

⁷³ Diz ainda, Mallarmé, em outra passagem: "Impersonalizado, o volume, na mesma medida em que dele nos separamos como autor, não reclama a aproximação de qualquer leitor Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar sozinho: feito, sendo." (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 2005, p. 335).

⁷⁴ "A obra implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, mobilizadas pelo choque de sua desigualdade..." (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 2005, p. 334).

⁷⁵ "Para que a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório, segundo o jogo da fala, entretanto, senão [para que dele emane, sem o embaraço de uma lembrança próxima ou concreta, a noção pura]." (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 2005, p. 334)

⁷⁶ *L'après-midi d'un faune*.

(...) o Livro não era algo pensado para ser comum, era escritura experimental; um novo conceito de livro em que sentidos, ideias, vozes e silêncios traziam tudo para a sua confecção essencialmente híbrida – já que uma mistura de variáveis – e inventiva. Uma obra que deveria conter tudo para o seu autor, e neste mesmo ponto, o nada se expandia; nascida com um propósito não comum, ela cresce de tal forma que o objetivo principal – ser um desafio – escapa aos dedos e torna-se obra em aberto (SILVA, 2019, p. 30).

Sem essa recepção recordativa do livro, afirmada nele, que registra a história de maneira impessoal e imponente, não seria possível o saber; não à maneira como o buscamos e o conhecemos; não à maneira como o concebemos. Não há qualquer anterioridade a uma possibilidade capturada, e, portanto, originada, em obra que não seja a própria obra que a demonstra. Esse é o caráter absoluto do livro, esse poder de isolamento e de origem.

Absoluto que em seguida tenderá nos românticos (Novalis) e depois mais rigorosamente em Hegel, depois mais radicalmente, mas de outra maneira em Mallarmé, a afirmar-se como a totalidade das relações (o saber absoluto ou a Obra), em que se cumpriria seja a consciência que se sabe a si própria e retorna a si própria, após ter-se exteriorizado em todas as suas figuras dialeticamente ligadas, seja a linguagem cerrada sobre sua própria afirmação e já dispersa. (BLANCHOT, 2010, p. 202).

A leitura só é possível porque, aparentemente, aquilo a que se propõe a escrita encontra-se nela, o escrito em si. “O livro é o *a priori* do saber” (BLANCHOT, 2010, p. 202). Contudo, devemos nos propor à reflexão de que quem o escreveu, quem lapidou a escritura, como se lapidam as lápides sob a imensidão do céu, não encontrou disposta diante de si uma paisagem referenciada; esta não somente eximou-se de denunciar-se, como também não foi-lhe exigido que assim o fizesse.

Em contradição a isso, o escritor tomou distância da exigência do sentido e de sua referência, de toda e qualquer origem, e se separou dela, tão radicalmente que não se pode dizer que o ato causou uma fissura, uma subtração, uma lacuna, às coisas, como se, assim, desnudasse-as da potência da significação, mas, ao invés disso, fez surgir um *esvaziamento* do universo das coisas; uma invisibilidade visível; ela está ali e se revela como tal, sem disfarce e sem propósito outro que não a própria demonstração de si. Uma ausência que não está, de fato, ausente, mas também, não se faz presente à maneira da presença.

Já não se trata do livro empírico⁷⁷, que comporta a disposição para animar e ser animado pela leitura cuja operação (re)aviva sentido, conteúdo ou sistema de relações, o qual, por meio do livro, detém a continuidade daquilo que se faz passado, presente e porvir. “Um livro não começa nem termina: no máximo ele simula” (MALLARMÉ apud FONTES, 2007, p. 34).

O livro se faz ausente⁷⁸; a *ausência de livro*. A significação sempre eludida, o imaginário da obra, a própria interioridade da obra aí não se encontra. Toda presença está revogada a partir de seu caráter alheio a tudo. Já não se trata da obra, e sim, da Obra, receptáculo de todas as obras e potências discursivas. Tanto mais a Obra se concretiza como tal, adquirindo sentido e ambição, mais impõe-se essa ausência, que não se permite determinar.

Segundo Coelho (2010), “o livro incompleto de Mallarmé é uma referência direta para a literatura de invenção, pela sua tarefa infinita, pelo seu propósito radical e definitivo” (p. 174). Mas o que acontece com Mallarmé é isso: escrever relaciona-se com o “não obrar” e isso representa o *jogo insensato*. O *desaparecimento* que assume a natureza das coisas finalmente revelando o que jamais pode se deixar designar pelo sentido comum, habitual, escapando à qualquer interrogação, desviando-se de qualquer sentido eludido.

O “não obrar” desobriga-se através do ato de escrever. O livro, portanto, é operado nesse jogo em que a escrita enquanto potência de significação, de conteúdo, de saber continuado, transita ao extremo do “não obrar”. A escrita não se realiza, como se não se destinasse ao próprio livro que a acolhe. Não é para o livro que ela se escreve ou é escrita, e sim, para a *ausência* desse livro.

⁷⁷ Segundo Blanchot: "Estamos, aqui, tão longe quanto possível do Livro da tradição romântica e da tradição esotérica. Este é um livro substancial, que existe pela verdade eterna da qual é a divulgação oculta, embora acessível: divulgação que coloca aquele que o consegue em posse do segredo e do ser divinos. Mallarmé rejeita a idéia de substância, como a idéia da verdade permanente e real. Quando nomeia o essencial - quer seja o ideal, o sonho -, isso sempre se refere a algo que só tem por fundamento a irrealidade reconhecida e afirmada da ficção. Daí que seu maior problema seja: existe alguma coisa como as Letras? De que maneira a literatura existe?" (2005, p. 336).

⁷⁸ "(...) o nada invade o campo de o Livro, pois a linguagem conquistada pela ausência é a obra em si" (SILVA, 2019, p. 30).

Qual a relação existente entre o livro e a *ausência do livro*? A dialética do discurso e vice-versa. “O livro é o trabalho da linguagem sobre si própria: como se fosse necessário o livro para que a linguagem tomasse consciência da linguagem, se apoderasse de si própria e se acabasse por seu inacabamento.” (BLANCHOT, 2010, p. 204).

O livro, por assim dizer, compromete-se com o logos que dialetiza, enquanto o Livro ou a Obra, caracterizando-se como a Ideia e Absoluto, compromete-se numa outra relação, em que a linguagem se inclina à uma direção distinta, entre a obra enquanto presença e a sua ausência, que a torna fugidia e desarranjo temporal. A *ausência do livro* trata de uma escrita não comprometida com a civilização que memoriza, com um sistema de relações que impõe ordem discursiva e temporal, com a leitura que vislumbra um sentido, com a lei do livro que permite o ajuste do vazio a uma estrutura preconcebida.

Com Mallarmé, a obra toma consciência de si própria e desse modo apodera-se de si própria como aquilo que coincidiria com a ausência de obra, esta então desviando-a para que jamais coincida consigo mesma e destinando-a à impossibilidade. Movimento de desvio em que a obra desaparece na ausência de obra, mas em que a ausência de obra escapa sempre mais, reduzindo-a a não ser senão a Obra sempre já desaparecida (BLANCHOT, 2010, p. 203).

O livro sofre uma morte prévia, sempre divergente do espaço em que se inscreve. O ato de escrever se dá por uma relação com o *outro* do livro, fora do livro, na borda da linguagem, impossibilitando o próprio objeto da linguagem. Não é a escrita do homem e, tampouco, de Deus.

Essa *ausência de livro* não é a ausência de um livro que se anula, que se altera, que se desfaz; tais ações somente conduziram a um *outro* livro. A *ausência* é essa ambição do livro de conter em si uma falta sem nunca fazer dela *alguma coisa*, isto é, torná-la conteúdo. Ainda assim, essa ausência não representa a negação exclusiva do livro; ela, sim, é a sua exclusão e o livro comporta, portanto, a própria potência que o exclui de si. O livro deve portar sentido e a sua *ausência* torna estranha até mesmo o sentido que a falta de sentido que lhe é concernente.

A escrita é, antes de tudo, *exterioridade*; ela detém a *exterioridade*, sendo sempre externa e descontínua a si mesma, num eterno devir; a escrita, nesse sentido, propõe uma relação sem relação. A exterioridade “autoriza” o fora para torná-lo possível, inscreve-se nele e poderia ser, ela própria, a exigência do limite, incapaz de conceber-se sem antes inclinar-se ou atrair-se à aproximação do ilimitado, criando, assim, uma delimitação.

A sedução da “pura” exterioridade: onde a escrita não se inscreve de modo a traçar indícios de seus primórdios, os quais pudessem ser perseguidos, à maneira que se seguem os rastros na trilha de uma gigantesca floresta ou de um imenso labirinto, a fim de se alcançar um destino ou um centro que a restitua ao ideal de uma presença. O ato de escrever apoia-se na inquietude, com o fim de um repouso na própria obra, mas a ausência da obra instiga ao desvio desse fora, que fragmenta a unidade daquilo que se afirma. A ausência de obra jamais é contemporânea: não permite uma relação de presente consigo e sempre se origina, ela mesma, da não contemporaneidade.

“Com uma brutalidade singular, Mallarmé dividiu as regiões” (BLANCHOT, 2005, p. 297). À medida que nos voltamos às artes, principalmente a partir de 1850, quando o mundo moderno parte rumo às ambições somente sustentadas aos impulsos de seu movimento, percebemos da criação artística uma exigência mais profunda, que não visa ao poder da individualidade, à exaltação do gênio, à glorificação do artista. Não; ao invés da cabeça aureolada, que, desde o Renascimento, flagra-se vaidosa e cintilante pelos ares artísticos, impõe-se, mais resistente e temível do que nunca, a modéstia da “questão mais profunda” cuja exigência preocupa-se com o nível essencial da criação artística, que não se encontra, necessariamente, ligada à figura de um indivíduo nem ao estereótipo do “homem moderno”. Uma atenção tal que se faz incompreensível àqueles não tocados por essa preocupação, àqueles não perturbados por essa exigência, que leva os escritores, com admirável e incontestável obstinação, a uma busca obscura de uma potência própria. “Ler, escrever, falar, essas palavras, entendidas segundo a experiência em que se realizam, fazem-nos pressentir, diz Mallarmé, que, no mundo, não falamos, não escrevemos e não lemos” (BLANCHOT, 2005, p. 297).

De arte, tratamos somente de experiência; o *exercício da arte*. "Só importa o livro, tal como ele é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma" (BLANCHOT, 2005, p. 293). A própria preocupação essencial exige ser expressa na e pela obra, não na forma de experiências subjetivas e/ou estéticas, mas pela própria busca que conduz o escritor ao movimento central da "obra pela obra", a possibilidade da obra, a própria modéstia que a dissimula. Não se trata dos estados que permitem ao escritor, a escrita, e sim, a realização da obra, a potência criadora coberta pela sua estranheza e mistério de jamais concluir-se em forma e sentido definitivos. "No poema, Mallarmé pressente uma obra que não remete a alguém que a tenha feito, pressente uma decisão que não depende da iniciativa de determinado indivíduo privilegiado" (BLANCHOT, 2005, p. 287). A afirmação está contida na obra, portanto, somente a obra importa; contudo, a natureza da literatura escapa a qualquer determinação essencial. Ela não depende nem autoriza qualquer afirmação que a realize; jamais estabilizada, jamais conformada, ela nunca é presente, a não ser através de sua reinvenção.

"Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos, as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que escreve a realidade do livro" (BLANCHOT, 2005, p. 293). É uma relação paradoxal e necessária. A obra está em seu centro, é a sua importância, contudo, revela-se não mais do que o movimento que conduz ao ponto de inspiração que a produz e conduz o seu mistério e que, uma vez o escritor tenha tentado atingi-lo, depara-se com o desaparecimento da própria obra. A busca, portanto, conduz sempre ao caráter escapatório da literatura, pelo qual não se alcança nada além daquilo que desde o começo é desvio e escape. Não é objetivo da arte, e nem poderia sê-lo, a questão que carrega o seu mistério. Num movimento único, porém, de duas vias, a literatura, ao mover-se para fora de si mesma, pretende, com isso, não mais que voltar a si mesma; onde ela é essencialmente. "É preciso que ela se esqueça de si mesma, por um instante, para poder nascer, por uma tripla metamorfose, a uma fala verdadeira: a do Livro, diria Mallarmé" (BLANCHOT, 2005, p. 326).

Em 1885, Mallarmé afirma as características de seu ambicioso projeto: "arquitetural e premeditado, e não uma compilação de inspirações do acaso, mesmo que maravilhosas". O Livro é, portanto, "perfeitamente delimitado", segundo o próprio poeta francês, e resultante de uma reflexão calculista e premeditadora de sua hierarquização. A expressão de uma ligação estreita e significativa entre os diversos volumes e suas inter-relações internas, invariavelmente se destaca. O Livro, "simples" e unicamente o seu projeto já será suficiente para que qualquer criação artística do escritor cuja inspiração não se relacione, diretamente, com a sua concepção e realização, apresente o caráter da nulidade. A idealização de uma Grande Obra decreta o destino de toda a sua criação a partir de então (1868): "sonetos nulos", somente.

A Grande Obra, ou O Livro, como uma força centrífuga impelindo ao seu centro inescapável, define o seu legado, anuncia o futuro de um Livro jamais concretizado em sua plenitude, ainda que, mesmo por isso, bem-sucedido em sua intenção.

Nota-se, pelas afirmações mallarmeanas, que nada surge daí senão pela rigorosidade metodológica que compõe regras estritas para a composição da Grande Obra. Mallarmé deseja "vencer" o acaso desde o princípio e assegurar fidelidade ao desenvolvimento de uma obra peculiar. "O acaso não enceta um verso, isto é a grande coisa", escreve ele a Coppée, em 1866.

A tensão contra o acaso significa: ora o trabalho de Mallarmé para acabar, pela técnica própria do verso e considerações de estrutura, a obra transformadora das palavras; ora uma experiência de caráter místico ou filosófico, *aquela que a narrativa Igitur executou*, com uma riqueza enigmática e parcialmente realizada (BLANCHOT, 2005, p. 330, grifo nosso).

O Livro não é algo que "consta" em um lugar ou em um tempo específicos. Ele nunca "está ali nem aqui nem acolá". O Livro é um livro atemporal e incontido. O Livro é uma evidência, mas de tal caráter, que, de sua manifestação não se obtém mais do que a visão relampejante daquilo que permanece obscuro; como se estivesse presente, mas faltante à natureza condicionante de uma existência mesma. O Livro é, desde sempre, sua própria impossibilidade; concentração ofuscante de sua luminosidade possível.

7. UMA LEITURA DE IGITUR

“Este Conto dirige-se à Inteligência do leitor que encena, ela própria, as coisas.” (MALLARMÉ, 1990, p. 43).

Igitur, um texto publicado postumamente⁷⁹, em 1925, por Bonniot, genro de Mallarmé e, conseqüentemente, o seu primeiro editor, apresenta-se, em esboços deixados pelo autor, em quatro fragmentos⁸⁰ – e alguns escólios - bem delimitados segundo a maestria do gênio mallarmeano: 1) A Meia-Noite; 2) A escada; 3) Vida de Igitur; 4) O lance de dados.

Em certo sentido, *Igitur* representa o duplo mallarmeano, com base em suas confidências encontradas nas correspondências aos amigos. Em carta enviada a Cazalis, datada de 14 de maio de 1867 (ver em ANEXO A), ele confessa a sua profunda transformação interna, que o torna não mais do que uma “aptidão que o Universo espiritual tem para se ver e desenvolver através do que fui eu”. Não somente isso, mas o próprio Mallarmé assume, em carta a Villiers, datada de 24 de setembro de 1867, “que compreendeu a correlação íntima da Poesia com o Universo e, para ela ser pura, concebeu o objetivo de fazê-la sair do Sonho do Acaso e justapô-la à concepção do Universo”.

Os seus “ancestrais”, os poetas mestres que o antecederam - e que, indiretamente, Mallarmé os relaciona com o enigma da palavra *El behnon* (Filho dos Elohim), remetendo ao significado de *Igitur* como o filho último, o herdeiro, de uma raça angelical pura e elevada e que, por isso, detém em si a tarefa digna de guardar-se na dimensão das essências eternas e imutáveis, no plano do espírito virgem, completamente livre da individualidade e suas conseqüências –, estes próprios não compreenderam tão bem a exigência do empreendimento literário, que somente contenta-se, não menos, com a descoberta da correlação entre a unidade universal e a poesia⁸¹.

⁷⁹ Mallarmé, em carta, diante da morte, solicita aos familiares que seus escritos sejam descartados.

⁸⁰ Ainda há um quinto fragmento: 5) O sono sobre as cinzas, depois da vela apagada. Contudo, por meio de um argumento em que o autor descreve, em resumo, suas intenções, tomamos conhecimento, em seus escritos do projeto da obra, encontrados no prólogo de *Igitur*, de que tal passagem consta somente como plano inconcluso do poeta e que deveria, a princípio, constar pela subtração do terceiro fragmento.

⁸¹ Diz Mallarmé à Léo d'Orfer em carta datada de 27 de junho de 1884: “A poesia é a expressão do sentido misterioso dos aspectos da existência, trazida a seu ritmo essencial pela linguagem humana: ela assim supre de autenticidade nossa permanência e constitui a única tarefa espiritual.”

No primeiro fragmento, *Igitur*, “menino bem pequeno”, possui por tarefa, conduzida a partir de orientações descritas num *fórmulaário mágico*⁸², a consumação de um ato que deve, por si só, culminar na Noção mesma da existência desse legado extraordinário cujos rastros já foram deixados pelos poetas ancestrais⁸³, mas cabe a *Igitur* realizá-lo plenamente, através da fuga à ilusão temporal e a supressão do Acaso⁸⁴. Para tanto, o lance de dados, que – ato simbólico - só pode ocorrer à meia-noite, a hora em seu estado nulo. O tempo aqui, fixado e capturado na “câmara do tempo”, como uma torre de relógio, é levado a zero, enquanto *Igitur* encontra-se, fantasmagórico, em meio à mobília, e “destituído de qualquer significado como de presença”. Assim como Mallarmé, que, em crise⁸⁵, precisou mirar-se no espelho para garantir a prevalência – ainda – de seu reflexo sobre o Nada, o herói *Igitur* é “destituído” de seu corpo e vaga como um fantasma cuja autocontemplação já lhe é impossível, completamente sacrificada em sua empreitada espiritual. Não precisa mais, por enquanto, do que um formulário mágico, que denuncia a negação do Acaso, e uma vela, que alumia o Sonho em que ele se encontra.

O formulário – possivelmente – demonstra o digno zelo no trabalho literário dos poetas ancestrais cujo legado reúne lições suficientes para, senão a obtenção de um êxito contra o Acaso e o alcance da “explicação órfica da Terra”, ao menos, indicações sobre a tarefa intelectual e espiritual do ofício literário, especificamente, o poético. *Igitur* deve encarar a descoberto o objetivo da Grande Obra, que envolve a superação do Acaso, a sua própria negação, e a condição fundamental para realizá-lo, que se refere, diretamente, ao ato final de lançar os dados. A Meia-Noite é, portanto, a consumação de um primeiro lance em direção ao destino de *Igitur*: a despersonalização num grau tal que, dele, não restará senão a própria pureza do espírito perfeitamente livre e despojado.

⁸² O termo original é grimoire, traduzido como “engrimanço”, porém manteve-se aqui a preferência da tradução de Carlos Valente, não somente pela questão fonética, que desvia-se, assim, da sonoridade desagradável do vocábulo, mas também, porque se encaixa melhor ao contexto proposto nesse estudo.

⁸³ Aqui é interessante propor a relação com o debate de Harold Bloom em “A angústia da influência”, publicado a primeira vez em 1973, e é o primeiro volume de uma série de livros.

⁸⁴ Aqui deve-se esclarecer que a “tensão” de Mallarmé com o Acaso é a própria realização da obra que lhe é fugidia e a experiência mística, filosoficamente inovadora, revelada nos excertos de *Igitur*.

⁸⁵ Ver carta a Cazalis, datada de 14 de maio de 1867.

“Adeus, noite que eu fui, o teu próprio sepulcro, mas que, sobreviva a sombra, irá transformar-se em Eternidade”. Segurando em uma das mãos o formulário mágico, em outra mão, a vela, resta-lhe rumar às escadas, onde o herói deverá cumprir a segunda parte da desafiadora tarefa. A escada faz referência, na interpretação cabalística, à Sulam (Escada de Ascensos e Descensos Espirituais), e representa o espírito humano em si à busca pelo Absoluto. Seus degraus são compostos por “pedras funerárias de todas as sombras”, o que remete a mais uma confissão de Mallarmé, dessa vez a Cazalis, em 1867, ao afirmar que sua crise vai “durar alguns anos, durante os quais terei de reviver a vida da humanidade desde a sua infância e ao tomar consciência de si própria”.

Vida de *Igitur* relaciona os extremos⁸⁶, desde a caoticidade de um universo incompleto, indeciso, a um universo governado pela consciência desperta, iluminadora⁸⁷. Neste terceiro fragmento, o herói deve, enfim, recitar as palavras do formulário mágico que tem em mãos, a fim de os dados, posteriormente, serem devidamente lançados e tornarem, então, possível, a ascensão ao Absoluto à subtração – ou nulidade – do Acaso⁸⁸. Embora difícil interpretar o quarto fragmento, “O lance de dados”, uma vez que Mallarmé não indica, com precisão, se, de fato, os dados foram lançados ou se *Igitur* somente ameaça lançá-los, é possível prever a vitória sobre o Acaso, mesmo se por meio de uma *simples* intenção de fazê-lo com um lance de dados. O Acaso deve ser negado – ou deve-se tentar negá-lo - para que o pensamento puro⁸⁹ seja, finalmente, consumado.

⁸⁶ Pierre-Oliver Walzer considera “antes que sua ideia tenha sido completada” como depois da influência de Hegel, quando atinge-se uma “noção pura de si próprio”. Tais descobertas desencadeiam, em Mallarmé, um entendimento inovador sobre o Belo, liberando-o da “impotência” criativa. Segundo Mallarmé: “Nevrose, tédio, (ou Absoluto!)”. Walzer (1990) cita o poeta quanto ao efêmero: “Sempre vivi de alma fixa no relógio” e afirma que “Hegel libertou-o do Tempo, curou-o dessa 'doença da idealidade' de que sofria e já sofrera toda a sua raça, e ele descobriu, enfim, qualquer coisa do Absoluto de si e das coisas” (p. 34).

⁸⁷ Importante lembrar o movimento de fuga do Parnasso idealista à idade moderna da poesia.

⁸⁸ Mallarmé, nos escritos originais, isto é, nos rascunhos iniciais, havia pensado num frasco de veneno a ser digerido em lugar de dados a serem lançados. *Igitur*, por “cima dos móveis vazios, o Sonho agonizou nesta garrafa de vidro, pureza, que encerra a substância do Nada” (MALLARMÉ, 1990, p. 56). Mallarmé decide, mais adiante, fazer a alteração, o que acusa uma intenção diferente do herói, que, agora, deseja demonstrar aos “ancestrais” a *loucura* de seu ato diante do Acaso.

⁸⁹ Ver, em ANEXO A, carta a Cazalis, datada de 14 de maio de 1867. Mais uma vez, a experiência de Mallarmé, entre os anos de crise pessoal, 1866 e 1869, confunde-se com as ações de *Igitur*, colaborando para a constatação desse texto como uma transcrição de seu processo revelador, culminando em uma estética radical e pioneira e em uma adaptação filosófico-literária hegeliana.

É preciso que os dados sejam lançados para “reduzir” o infinito das possibilidades matemáticas ao Único, ao lance definido. *Igitur* está autorizado a desaparecer no espaço, a fundir-se ao Absoluto, a soprar a vela. Somente agora a humanidade – ou aquele dentre os mortais que proferiu tais palavras e realizou tais ações – dá início à sua empreitada espiritual. “Mais nada, restava o sopro, fim de palavra e gesto unidos – sopra a vela do ser, pela qual tudo foi. Prova.”

Devemos, agora, aprofundarmo-nos em questões específicas. À Meia-Noite, o relógio cessa o movimento, em sincronia ao tempo em que as portas do túmulo se encerram às sombras – ou ao humano que aí subjaz. A Consciência que aí persiste⁹⁰, sem entregar-se à morte como todo o resto, não é uma consciência qualquer, e sim, uma consciência noturna – a consciência da Noite – intimamente intercambiada ao pêndulo do relógio, o que justifica a sua brusca e repentina imobilidade tão logo o relógio cessa⁹¹. A Noite – ou a consciência da Noite - “conscientiza-se” e sabe que perspassa, transcende, o tempo e a morte, como se notasse que dela não somente deriva o movimento do pêndulo, como do dia à noite, mas também das entradas tumulares, que jogam com a noção de passado e futuro. Uma vez que a *consciência se conscientiza* em todo o seu potencial, revela a presença absoluta das coisas⁹², a partir de um movimento para o *fora*, que neutraliza aquilo que finda no campo da *exterioridade*, afastado, desde a criação desse estado – representado pela subsistência da Meia-Noite, a hora pura, a única hora *criada* –, da raiz do Infinito (Ein Sof)⁹³.

A noção de um *pensamento que se pensa* exige um lugar onde o pulsante e puro pensar deve se estabelecer; uma espécie de câmara singular em cujo interior as vagas mobílias já não estão lá, porque agora estão plenamente nítidas, vistas pelo esquecimento de uma face iluminada pelo mistério, destituídas de

⁹⁰ “Por certo subsiste uma presença de Meia-Noite” (MALLARMÉ, 1990, p. 47).

⁹¹ “Sumida a sombra no escuro, ficou a Noite com uma duvidosa percepção de relógio de pêndulo que vai ferir-se e expirar nele; mas quanto ao que reluz e vai, expirando em si, apagar-se, vê-se ela a transportá-lo ainda; portanto é dela, sem dúvida, a pulsação ouvida cujo som total e precário lhe caiu no passado para sempre.” (MALLARMÉ, 1990, p. 51).

⁹² “Revelador da Meia-Noite, nunca indicara uma conjuntura assim, pois era esta a única hora que ele tinha criado; e do Infinito se afastem as constelações e o mar mantidos, na exterioridade, recíprocos nadas para deixar a sua essência, a essa hora unida, fazer o presente absoluto das coisas.” (MALLARMÉ, 1990, p. 47).

⁹³ “O infinito sai do acaso, que negastes.” (MALLARMÉ, 1990, p. 46).

significados, significantes vazios, diante a visão de um sonho puro, o sonho da Meia-Noite, que não poderia fundar-se senão a essa hora. *Igitur* realiza o primeiro ato e se encontra sob efeito da Noção pura. Iniciou-se à missão do poeta, que *Igitur* pretende realizar de modo nunca realizado, como se fizesse das palavras do *formulário mágico* e da *chama da vela* o dever e o legado de uma raça quase extinta⁹⁴.

A Meia-Noite deve prevalecer, ela mesma em si mesma, como se das coisas que se afastaram do Infinito por consequência de seu surgimento, não restasse nada que a circundasse ou a internalizasse. A Meia-Noite⁹⁵ é o próprio espaço – para além da câmara do tempo – em que o ato se realiza e o *eu* puro pode surgir em toda a sua glória, a partir de um “pensamento que pensa a si mesmo”. Ali não há qualquer tecido vibratório que rompa o silêncio absoluto daquilo que se manifesta em verdadeira Claridade⁹⁶. Contudo, essa visão absoluta é incômoda⁹⁷ – talvez ao humano desacostumado a níveis tão sublimes, apesar de *Igitur*, aqui, possivelmente representar uma natureza mais próxima de uma divindade. O fato é, numa leitura paralela às confissões de Mallarmé a Verlaine, na carta de 16 de novembro de 1885, o herói está, implicitamente, em uma *batalha* com o Divino, paradoxalmente, libertando-se de suas amarras animais, enquanto torna-se, essencialmente, semelhante em espírito. *Igitur*, apesar disso, ainda não atingiu o Ideal e não contempla a Beleza – o Nada (Ayn) permanece como propósito oculto e realização possível; portanto, o pensamento que se pensa pertence ainda à consciência dualística, que bifurca e delimita o Infinito.

⁹⁴ *Igitur* antecipa a glória do seu futuro intento: “(...) neste eco formula-se a hora, no limiar de painés, aberto pelo seu ato da Noite: 'Adeus, noite, que eu fui, o teu próprio sepulcro, mas que, sobrevivente a sombra, irá transformar-se em Eternidade'” (MALLARMÉ, 1990, p. 49).

⁹⁵ “E da Meia-Noite fica a presença na visão de uma câmara do tempo onde a misterioso mobília paralisa um vago tremor de pensamento (...) se imobiliza o anterior lugar da queda da hora num sereno narcótico de *eu* puro desde há muito sonhado” (MALLARMÉ, 1990, p. 48).

⁹⁶ “É o sonho puro de uma Meia-Noite, desaparecida em si, e cuja Claridade reconhecida, única a permanecer no centro da sua consumação mergulhada na sombra, lhe resume a esterilidade na palidez de um livro aberto que a mesa apresenta; página e cenário triviais da Noite, a não ser que ainda subsista o silêncio de uma antiga palavra que ele pronunciou, com a qual, de regresso, esta Meia-Noite evoca pelas seguintes palavras a sua acabada e nula sombra: Eu era a hora que me deve fazer puro.” (MALLARMÉ, 1990, p. 48).

⁹⁷ “Não gosto deste ruído: incomoda-me essa perfeição da minha certeza: tudo é claro demais, a claridade mostra o desejo de uma fuga; tudo é brilhante demais, eu gostaria de voltar à minha Sombra incriada e anterior e despojar através do pensamento a máscara, que a necessidade me impôs, de habitar o coração desta raça (que ouço bater aqui) único resto de ambiguidade.” (MALLARMÉ, 1990, p. 54).

“Aqui tendes Igitur em suma, depois da sua ideia concluída: - O passado incluído da sua raça que pesa sobre ele na sensação de finito” (MALLARMÉ, 1990, p. 58). O *tédio* na obra mallarmeana está diretamente relacionado a essa necessidade do personagem – já desaparecido – de permanecer em estado de Eternidade⁹⁸; ele é sempre impelido a obedecer tal exigência, como se dela dependesse a sua existência findável. Essa dicotomia espaço-temporal na realidade de *Igitur* o obriga a jamais cessar de pensar em sua missão: ele é tomado, completamente, pelo exercício para o qual é designado. Daí o seu desaparecimento diante do espelho: ele deve manter manifesto o seu reflexo a fim de não sucumbir completamente ao absolutismo do Nada – essa ausência tão presente que o circunda e o atravessa, a ponto de nos dizer: “em cujo vazio ouço o pulsar do meu próprio coração.” (MALLARMÉ, 1990, p. 54).

A despersonalização⁹⁹ é a sua *violação* natural, mais do que um sintoma resultante de um processo ao qual estaria, passiva e voluntariamente, submetido. O *desaparecimento* de tudo em nome da Eternidade não é um *acidente* – ele já venceu o Acaso -, e sim, um efeito premeditado. *Igitur* está fundido com o *estado de estranhamento*, com a vertigem, a que está condicionada a sua *linhagem*.

Por fim, *Igitur* lança os dados – o Acaso é vencido, cometeu-se a Loucura, o ato foi consumado. Ninguém o sabe – nem poderia sabê-lo: “*Igitur* está isolado da humanidade” (MALLARMÉ, 1990, p. 62). Fixado o Infinito, *Igitur* cumpriu o dever máximo do poeta – em roupagem angelical, Divina, jamais capturada pelas dicotomias da imperfeição dualística. “Ela teve razão em negá-lo – a sua vida – para que ele fosse o Absoluto” (MALLARMÉ, 1990, p. 46).

⁹⁸ MALLARMÉ (1990, p. 48): “este tédio, ao não poder sê-lo, dentro em pouco volta a ser os seus elementos, com todos os móveis fechados e cheios do seu segredo; e como que ameaçado pelo suplício de ser eterno que *Igitur* vagamente pressente, ao procurar-se no espelho transformado em tédio e ao ver-se vago e a quase desaparecer como se fosse desmaiar no tempo, e depois a evocar-se; e depois, quando de todo este tédio, tempo, se refez, ao ver o espelho horrivelmente nulo, ao ver-se nele rodeado por uma rarefação, ausência de atmosfera, e os móveis a retorcerem no vazio as suas quimeras, e as cortinas a arripiarem-se invisivelmente, inquietas, abre então os móveis, para eles verterem o seu mistério, o desconhecido, a sua memória, o seu silêncio, faculdades e sensações humanas (...)”.

⁹⁹ MALLARMÉ (1990, p. 59): “e até que por fim, com as mãos por um instante afastadas dos olhos onde eu as tinha posto para não o ver sumir-se com uma assustadora sensação de eternidade, na qual a câmara parecia expirar, ele apareceu-me como o horror desta eternidade.” Importante lembrar que, na Escritura Sagrada, detentora da Palavra Absoluta, é impossível à qualquer criatura, mesmo às mais distintas, encarar diretamente o Divino, sempre desaparecido em sua aparição; a não ser que a criatura seja – e não encontro exemplo – igualmente desaparecida.

Igitur é uma tentativa ambiciosa e ousada de possibilitar uma obra impossível. Em carta datada de 28 de abril de 1866, a Cazalis, Mallarmé confessa: “Infelizmente, ao escavar o verso a esse ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um é o Nada (...) O outro vazio que encontrei é o do meu peito.” E em 14 de maio de 1867, ele ainda escreve a Cazalis: “sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que conheceste, — mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que foi eu.” Da experiência mais obscura, irrompe *Igitur*, e com tal força, que o exercício poético, tal como o é com o herói da obra, ameaça todos os campos da vida do autor, expondo-o, inclusive, à verdadeira morte, à morte essencial, à exigência e imposição da impessoalidade, que dividirá, ainda, o uso habitual da linguagem.

O que há de dramático em *Igitur* não é a certeza a qual o poeta que a possui não pode a ela se afirmar, e sim, a dimensão de uma ausência pura com o potencial de se fazer presente, tanto o mais furta-se a si mesma e desvia-se de si mesma, num jogo complexo e dissimulador que propicia ao Acaso a imunidade contra um ato certo de abolição. *Igitur* é uma tentativa bem-sucedida de esgotar, na ausência, a sua possibilidade, e, assim, purificá-la. Ele necessita de poucas e “simples” ações e uma sequência curta. Deve aderir à morte voluntária e, efetivamente – e sem hesitação, embora bem premeditado – abandonar o quarto, descer a escada – espiritual, mas no sentido de consciência pela qual o “pensamento se pensa” - beber o veneno – considerando a versão original – e se encaminhar ao túmulo dos ancestrais – daqueles que, assim como ele, trilharam essa busca. Tudo é previsto antes pelo espírito, como o de uma cabeça desvinculada do corpo, supraconsciente, lúcida, em avanço num movimento *para fora de si*, pelo qual só poderia dissipar-se, cúmplice imediata de uma morte que dá vida à consciência, em simultâneo à sua extinção. Esse é o seu vício, ao qual o exercício poético conduziu. A profundidade da escrita de *Igitur* pode ser decifrada na imagem da *noite*, essa que não é simples cenário, mas uma evocação de Meia-Noite, presença pura, onde nada subsiste; sala vazia, de mobília densa, porém, vacante, às sombras de uma estranha subsistência: onde se faz ouvir o palpar do coração – e tudo o que já não se encontra no peito do herói. O espaço sempre já esteve vazio, nunca esvaziado; o início do conto é seu fim.

Tudo já está cumprido desde sempre, não há variação, mudança drástica, apenas um prenúncio do porvir. Os dados foram lançados e a noite está envolta e entregue a si mesma. O ato está consumado em forma de um silêncio significativo porque puro. *Igitur* não é o criador daquilo que inevitavelmente sua solidão gerou, mas, pelo contrário, tudo isso já lhe é ofertado de antemão, como se o desaparecimento tivesse por condição uma prévia aparição; isso porque a morte – ou o ato voluntário de lançar-se a ela – exige, antecipadamente, a natureza do neutro e do impessoal, a autocombustão de uma onipotência; nada está se concretizando, mas *algo*, de fato, aconteceu. Não é possível abordar diretamente a *Obra*, o que a relaciona à morte, como aquilo que não pode nunca ser superado, mas está lançado ao desafio. *Igitur* não confrontará a morte enquanto um evento *real* – uma vez que essa morte é *outra* -, contudo, a substância no frasco, esse mistério, esse enigma, deve ser bebida. Mallarmé faz uma tentativa de abordagem ao inabordável, mas não como se esperasse solucionar o drama. A presença da Meia-Noite, como *algo que subsiste*, é, substancialmente, a negação dessa presença, pois nada está, realmente, presente – ao menos não ao modo comum, habitual, de presença. As coisas revelam-se numa espécie de “presença absoluta”, mas desde sempre desaparecida no sonho puro da Meia-Noite. *Igitur* decifra e recita as palavras de um formulário mágico, pousado sobre a mesa, à luz de uma vela, porque a *noite*, onde toda a profundidade do conto reside, é um livro: o silêncio após tudo ser dito, mas que ainda se diz por si e em si mesmo, carregando a palavra – tornando-a, por isso, absoluta – do passado, ao presente, ao futuro – uma vez que o próprio instante da impessoalidade da morte é atemporal em si mesmo. Mallarmé, através da imagem da *noite*, conduz as coisas – inclusive a saída de *Igitur* da câmara – por um movimento cujo recurso é a própria imobilidade – e faz uso frequente desses jogos em que impera a ambiguidade: o pêndulo do relógio vai-e-vem, as portas dos túmulos são abertas, a inquietude de uma consciência que entra e sai de si, o coração que pulsa e se faz ouvir no silêncio, após consumado o primeiro ato. *Igitur* nunca saiu da câmara: ela ainda é a sua presença, mas não a presença *dele*, e sim, daquilo que profere em monólogo, das palavras do formulário mágico. *Igitur* terá vencido, enfim, o acaso – a *noite*? Sim, ele a evitou, desviou-se dela e vislumbrou a pura evidência.

CONCLUSÕES

São elementos concernentes ao legado de Mallarmé: o Absoluto, a Pureza, a Ideia, o Silêncio, o Sagrado, o Mistério, a Impotência, o Nada, o Infinito; e todos reúnem-se na composição de *Igitur ou A loucura de Elbehnon*, o Livro inacabado, mas, por isso mesmo, também, realizado enquanto a *ausência de obra* pela qual a sua exigência se desenvolve e na qual deve constar, segundo Mallarmé, “a explicação órfica da Terra, o único dever do Poeta”¹⁰⁰. Um dado importante no estudo de Mallarmé são as suas aproximações entre a reflexão teórica e filosófica e as suas experimentações de linguagem, tão influentes a artistas e intelectuais, como Derrida, Décio Pignatari, Manuel Bandeira, Kristeva, Blanchot.

“É um conto, pelo qual eu quero abater o velho monstro da Impotência, seu tema, a fim de me enclausurar em meu grande labor já reestudado. Se for feito (o conto), estarei curado; *similia similibus*”; assim define Mallarmé, em carta a Cazalis, datada de 14 de novembro de 1869, a temática central do texto em questão e seu propósito, mas ele afirma que essa Impotência – a profunda crise que o assola e, em certo sentido, tão contraditório quanto o assinala a própria arte, não só o impedirá de escrever suas ideias, como também, o inspirará a uma nova concepção da criação poética, e, justamente por isso - somente pode ser curada através dela própria. Mais tarde, a experiência “malograda” de escrever O Livro (*Le Livre*), culminará no poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, o qual, segundo o autor, contém em si somente “pinceladas” do projeto iniciado em *Igitur*, porém, ainda assim, evidencia o surgimento de uma nova concepção literária, um novo entendimento do fazer literário, e que não encontraria outro representante além de Mallarmé – dentre todos os simbolistas contemporâneos a ele.

¹⁰⁰ Carta a Verlaine, datada de 16 de novembro de 1885, na qual o poeta expõe o plano da composição de *Le Livre*.

Contudo, Mallarmé, devido ao radicalismo de sua experiência, que o leva a uma crise sem precedentes e que, de certa forma, não só o acompanhará até o fim da vida, mas também, influenciará, em absoluto, a sua escrita, empenha-se à Grande Obra, transpondo o livro “comum”.

A partir disso, novas relações de compreensão se tornam possíveis. Escrever, para Mallarmé, indica uma relação de alteridade em que a *ausência de livro* serve somente para pensar a própria Obra, que, desde o início, está fadada ao fracasso e à impossibilidade. Mallarmé, como poeta e pensador crítico da literatura, sempre esteve ciente das inter-relações espaciais complexas que é o sistema linguístico. Porém, para Mallarmé, não é de palavras que a Linguagem é composta, pelo contrário, a Linguagem não pode comportá-las, uma vez que ela é o espaço de oscilação entre a aparição e a desapareição. As palavras somente designam a extensão dessas relações; o espaço poético é, antes de tudo, um espaço de desdobramento, de escansão, não algo definido em si, embora dele *derive* a poesia, “o espaço se espaça” e só conduz à essência singular do próprio espaço. Mallarmé inaugura uma linguagem – mallarmaica – que não se destina a nada além da fundação de um espaço próprio da linguagem onde ela – a elaboração da Obra - será a atração central.

Mas, tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de autodestruição sem fim, em tudo semelhante ao tão estranho evento do suicídio, o qual confere precisamente toda a sua verdade ao instante supremo do *Igitur*. (BLANCHOT, 2011, p. 37).

Segundo Georges Poulet, em seu ensaio *The interior distance (La distance intérieure, no francês)*, *Igitur* é “um exemplo perfeito do suicídio filosófico”. *Igitur* é uma narrativa – ou o rascunho de um relato à tentativa de uma narrativa - cujo testemunho anuncia o trágico de uma concretização impossível e, por isso, infundável: o movimento que a obra experencia não reflete o da possibilidade – mesmo o da não significação -, mas remete ao seu centro – sempre descentrado – que põe à prova da impossibilidade a obra. “A morte voluntária. Por ela nos abolimos mas por ela também nos fundamos... Foi esse ato de morte voluntária que Mallarmé cometeu. Cometeu-o no *Igitur*.”

O “segredo” em Mallarmé é a fuga das armadilhas de uma glória pessoal e, em lugar disso, uma profunda e sincera preocupação com o Outro. Diante do poeta francês, o Outro está desnudo em absoluto, a ponto de não haver palavras que o pudessem descrever. A experiência está contida em si e a poesia deve expressá-la sem jamais expressá-la realmente, pois isso significaria o sublime em vestimentas grosseiras do ordinário.

Mais do que isso, a exigência do Livro confunde-se, em certo sentido, com a exigência da morte, do suicídio. O Livro, ou, ao menos, a relação com ele, arrasta aquele que pretende escrevê-lo às regiões mais obscuras. “Sim, eu sei, não passamos de formas vãs da matéria”, diz o poeta em carta à Cazalis, em 28 de abril de 1866 (ver ANEXO A), denunciando o quanto o pensamento, as figuras idealistas, são reduzidos a nada em tal relação. O Livro estrangula, sufoca, míngua o pensamento, mas não de modo a negá-lo; pelo contrário, ele o reconhece e o acolhe com profundidade, e sim, de modo a revelá-lo tão lúcida e nitidamente que já não é possível conferir-lhe limites imagéticos e conceituais.

A potência do negativo é a força motora da poética mallarmeana. Como se o poeta tivesse capturado na ausência uma presença ainda, um estranho poder afirmativo, que subsiste no não-ser. Em toda e qualquer exposição do seu pensamento sobre a linguagem, acusa-se uma aptidão própria à palavra de suscitar o valor da ausência, as coisas mesmas ausentes, de exprimi-las e concretizá-las em seu espaço inerente de desaparecimento. A escrita do Livro começa nessa outra dimensão, onde a pura ausência se afirma, potencializando a força de sua presença, como se furtada a si mesma, numa espécie de dissimulação do ser. A Meia-Noite, único tempo, por ser a nulidade temporal, em que os dados podem ser lançados, residência do acaso jamais abolido, mas ponto de origem do Livro, a partir do qual, enfim, encontra-se o impulso necessário para o começo da escrita.

Infelizmente, cheguei aí através de uma horrível sensibilidade, e já é tempo de envolvê-la em uma indiferença exterior, que substituirá para mim a força perdida. Aí estou, após uma síntese suprema, nessa lenta aquisição da força — incapaz, vês, de me distrair. Mas quanto mais ainda estava, há muitos meses, no início em minha luta terrível com essa velha e miserável plumagem, abatida, felizmente, Deus. Mas como essa luta se tinha passado sobre sua asa ossuda que, por uma agonia mais vigorosa que eu não tivesse suspeitado nele, me tinha levado para as Trevas, eu caía, vitorioso, perdida e infinitamente — até que enfim me revi

um dia frente a meu espelho de Veneza, tal como me havia esquecido muitos meses antes. (MALLARMÉ apud STROPARO, 2012, p. 218)

O nome Elbehnon não poderia ser mais “adequado” aos propósitos de fundo espiritual da narrativa. Contendo em sua raiz hebraica um conjunto variado de alusões derivadas da denominada Sabedoria Oculta - Chochmá Nistará -, Mallarmé, tão sábio ocultista quanto poeta, codificou na “loucura” de *Igitur* a trajetória espiritual daquele que alcançou níveis elevados de consciência. “Em *Igitur* ou la Folie d'Elbehnon, talvez o nome 'Elbehnon' congregue sinteticamente o Outro e os cálculos sutis da criação renovada” (MEHOUDAR, 2015, p. 18). Elbehnon é a identidade angelical de *Igitur*. “Num sentido figurado, é uma emanção inteligível, ou sensível; num sentido próprio, é um filho, uma formação, uma corporificação, uma construção” (D'OLIVET apud MEHOUDAR, 2015, p. 18).

Nada escapa à *Igitur* e jamais o poderia, ainda que o caráter fugídio e escapatório das coisas pareça, à princípio, a questão principal; porém, é ele o próprio espaço de emanção. “*Igitur* não sai do quarto: o quarto vazio ainda é ele, que se contenta em falar do quarto vazio e que, para torná-lo ausente, conta apenas com a sua fala, a qual não se baseia em nenhuma ausência mais original” (BLANCHOT, 1987, p. 113). Esse é o desafio representado em *Igitur*: a morte no ventre de um eu que se anulou e igualou, assim, a transparência do evento a esse eu nulificado. Afirma Zaratustra: “O homem é algo que deve ser superado.” Mas o homem é a própria potência do que se excede. Ele jamais atinge um “além-homem”, mas almeja atribuir um limite ao acaso. Ou seja, não objetiva o domínio de sua própria condição mortal, mas a superação dela, a partir da possibilidade de contemplação, em fusão perfeita com aquilo que já não está presentificado, como a coisa mesma que subsiste ainda após tudo ter desaparecido. Essa é a soberania de *Igitur* representada na raiz do nome Elbehnon. “O elo disso com *Igitur* [...] é notável” (MEHOUDAR, 2015, p. 18).

Não que Mallarmé tivesse a “intenção” explícita de compor um conto cabalístico. O que parece é que todas as ciências, místicas ou não, com as quais ele teve contato, longe de influenciarem sua *Linguagem Poética*, foram introduzidas nela, sem que perdessem suas características, como se tal Linguagem fosse tecida pela substância daquilo que faz vir a ser o que desde sempre já foi. *Linguagem da Meia-Noite* - da qual todos os dados são lançados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE STÉPHANE MALLARMÉ

MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance lépistolaire: 1862-1871.**

Paris: Gallimard, 1959.

_____. **Correspondance II: 1871-1885.** Paris: Gallimard, 1965.

_____. **Correspondance III: 1886-1889.** Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Correspondance IV: 1890-1891: Textes et notes.* Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Correspondance IV: 1890-1891: Suppléments aux tomes I, II et III; Tables.** Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Correspondance V: 1892 et supplément aux tomes I, II, III, e IV (1862- 1891).** Paris: Gallimard, 1981.

_____. **Correspondance VI: Janvier 1893 - Juillet 1894.** Paris: Gallimard, 1981.

_____. **Correspondance VII: Juillet 1894 - Décembre 1895.** Paris: Gallimard, 1982.

_____. **Correspondance VIII: 1896.** Paris: Gallimard, 1983.

_____. **Correspondance IX: Janvier - Novembre 1897.** Paris: Gallimard, 1983.

_____. **Correspondance X: Novembre 1897 - Septembre 1898.** Paris: Gallimard, 1984.

_____. **Correspondance XI: Supplément, errata et addenda aux tome I à X (1862-1898) et Index Général.** Paris: Gallimard, 1985.

_____. **Correspondance: Lettres sur la poésie.** Paris: Folio/Gallimard, 1995.

_____. **Correspondance: compléments et suppléments.**
OXFORD: Legenda/University of Oxford, 1998.

_____ **Correspondência, Lettres sur la poésie, ed.**
Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris: Gallimard,
«Folio-Classique», n° 2678, 1995.

_____. **Selected letters of Stéphane Mallarmé.** Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1988. Trad. Rosemary LLoyd.

_____. **Lettres à Méry Laurent.** Paris: Gallimard, 1996.

_____; MORISOT, Berthe. **Correspondance de Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot: 1876-1895.**

_____. **Oeuvres complètes.** Paris: Gallimard, 1945.

_____. **Oeuvres complètes.** Paris: Gallimard, 2003. 2 vol.

_____. **Mallarme: Oeuvres Completes.** Vol. 1 – 1^a ed. Gallimard, 1998.

_____. **Poésies et un poème.** São Paulo/Roma: Instituto Progresso Editorial, 1947.

_____. **Prosas de Mallarmé.** Tradução: Dorothee de Bruchard. Edição bilíngue.
Porto Alegre: Paraula, 1995.

_____. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: manuscrit et épreuves.**
Paris: La table ronde, 2007.

_____. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: avec trois compositions d'Odilon Redon.** Paris: Ypsilon Éditeur, 2007.

_____. **Vers de circonstance: avec un quatrain autographe.** Paris: Éditions de La Nouvelle Revue Française (NRF), 1920.

_____; WHISTLER, J. M. **Mallarmé-Whistler: correspondance: histoire de la grande amitié de leurs dernières années.** Paris: A. G. Nizet, 1964.

_____. **Brinde fúnebre e prosa.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. Trad. Júlio Castañon Guimarães.

_____. **Brinde fúnebre e outros poemas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. Trad. Júlio Castañon Guimarães.

_____. **Igitur ou a loucura de Elbehnon.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. José Lino Grünwald.

_____. **Crise de verso. In: Inimigo rumor: revista de poesia.** São Paulo: Cosac Naify, 2008. n. 20. Trad. Ana de Alencar.

_____. **Crise de verso.** In: *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

_____. **Divagações.** Florianópolis: Editora UFSC, 2010. Trad. Fernando Scheibe.

_____. **Para um túmulo de Anatole. [Pour un tombeau d'anatole].** Curitiba : Kotter Editorial, 2021. Trad. Guilherme Gontijo Flores.

OBRAS DE MAURICE BLANCHOT

BLANCHOT, Maurice. **Comment La littérature est-elle possible?** Paris: Corti, 1942.

_____. **Conversa infinita 1: a palavra plural.** Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **Conversa infinita 2: a experiência limite.** Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **Conversa infinita 3: a ausência de livro.** Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABASTADO, C. **Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé.** Paris: Lettres Modernes, 1970. (Archives des lettres modernes, n. 119).

ATTIÉ, Joseph. **Mallarmé o livro: estudo psicanalítico.** 1. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

BANDEIRA, M. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: _____. **De poetas e de poesia.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Serviço de documentação, 1951. p.21-51. (Os cadernos de cultura, 64).

BARBERENA, Ricardo Araújo. Dez anos sem Blanchot: um silêncio que grita. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 161-162, abr./jun. 2013.

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. **Sobrescrever Blanchot.** Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BARTHES, Roland. *A morte do autor.* In **O rumor da língua**, trad. Antônio Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **O grau zero da escrita.** Trad. Mario Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Neutro.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENN, Gottfried. **Gesammelte Werke.** 4 vols, 2 ed. Wiesbaden, 1962-63.

BERSANI, Léo. **La mort parfaite de Stéphane Mallarmé**. Trad.: Isabelle Châtelet. Paris: Epel, 2008.

BIDENT, Christophe. **O pensamento do neutro: crítica literária e filosófica (a conversa e o fragmento)**. Trad. Laura Erber e Mariana Patrício Fernandes. Revista O Percevejo Online, de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 75-94, jul/ago. 2014. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3771>>. Acesso em: 14 set. 2022.

BIDENT, Christophe & SANTIAGO, Hugo. **Maurice Blanchot**. Documentário, 1998, 57'. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=F32bSMK1iNA>>. Último acesso em 28 set. 2022.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Signo, Cisne, Sereia: notas sobre o (des)encontro em Mallarmé e Blanchot. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 232-236, abr./jun. 2013.

BLOOM, Harold (org). **Stéphane Mallarmé**. Nova York: Chelsea House Publishers, 1987.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes)**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6NHGQY>>

_____. Negatividade e morte no pensamento de Maurice Blanchot. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 182-190, abr./jun. 2013.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Zelia de Almeida. A teoria poética de Mallarmé. **Língua e Literatura**

(USP), v. V, n.5, p. 411-420, 1976.

CASAL, Amanda Mendes & FILHO, Eclair Antonio Almeida. Cartas de Maurice Blanchot a Vadim Kozovoi: espaço da escritura e da leitura do desastre. **Revista Nonada**, v. 1, n. 18, 2012.

_____.Experiência-interior, experiência-limite: escrever sob atração do impossível pensamento do desastre. **Revista Interfaces**, Guarapuava, v. 2, n. 1, p. 55-68, jul. 2011. Disponível em:

http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/1276

CASTRO, Camila de Oliveira. **Teoria e prática da tradução poética: traduzindo Stéphane Mallarmé**. 2019. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Francês)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

CHASSÉ, C. **Les clés de Mallarmé**. Paris: Aubier – Montaigne, 1954.

CHISHOLM, A. R. Mallarmé and the Act of Creation. **L'Esprit Créateur**, vol. 1, no. 3, 1961, pp. 111–16. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/26275652>. Acesso em 5 de Agosto de 2022.

CLAUDE, Paul. **La Catastrophe d'Igitur**. Œuvres en prose, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1965.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

COSTA, Ana Caroline Ferreira. O espírito errante: enraizamento dinâmico e fala plural. **Estação Literária**, Londrina, v. 10A, p. 52-65, dez. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL>

CORRÊA, R. A. Mallarmé. In: _____. **Anteu e a crítica: ensaios literários**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948. p.55-68.

DAMÁSIO, L. R. Mallarmé: uma poética cabalística. In: **Revistaft**, v. 26, ed. 116, pg. 42., nov/2022. DOI: 10.5281/zenodo.7362499 Disponível em: <https://revistaft.com.br/mallarme-uma-poetica-cabalistica-2/>

DANTAS, Marta & PINEZI, Gabriel. Experiência literária e morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem. In: **Letrônica**, Porto Alegre, v. 6,

n. 2, p. 716-734, jul./dez. 2013. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/download/14873/11286>>.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2018.

_____. **Crítica e clínica**, trad. P. Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Demeure – Maurice Blanchot**. Paris: Galilée, 1998.

DESCARTES, R. **Discurso do Método**. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo, SP: Editora Escala, 2009.

DOMÍNGUEZ, M.J. Godoy. (2002). Una aproximación al orfismo mallarmeano. Claves para una construcción poética de la realidad. Discurso: **Revista internacional de semiótica y teoría literaria**, 16-17, 111-129.

DRUMMOND, Washington. Experiência do impossível. **Revista Redobra**, Salvador, ano 3, n. 9, p. 215-218, 2012. Disponível em:

http://www.redobra.ufba.br/wp.../redobra9_Experiencia-do-impossivel.pdf

_____. **De Deus que vem à Ideia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

CRISTOPHE. Bident. O pensamento do neutro: crítica literária e filosófica (a conversa e o fragmento). Trad. Laura Erber & Mariana Patrício Fernandes. **O Percevejo Online**, 5 (2). Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2013.v5i2.%p> Acessado em: 20 de maio de 2023.

EYBEN, Piero. **Escritura do retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-signo**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FAUSTINO, M. Stéphane Mallarmé. In: _____. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.117-133.

FINGERMAN, Dominique. **A voz do poema: ecos de Maurice Blanchot**. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-v/artigos-tematicos/a-voz-do-poema.pdf>

FONTES, Joaquim Brasil. **Os anos de exílio do jovem Mallarmé**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Os anos de exílio do jovem Mallarmé**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 34. Apud COELHO, Frederico Oliveira. Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 174.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALANTARIS, Christian. **Verlaine, Rimbaud, Mallarmé: catalogue raisonné d'une collection**. Paris/Genebra: Éditions de Cendres, 2003.
http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ROM_139_0133

GIROTTO, Nara Lúcia. Blanchot, Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado. In: **II Colóquio Leitura e Cognição**, Santa Cruz do Sul, 2005. Disponível em:

< <http://www.unisc.br/portal/pt/cursos/mestrado/mestrado-em-letras/coloquio-nacional-leitura-e-cognicao.html> >. Acesso em: 23 abr. 2023.

GLOECKNER, Ricardo Jacobsen. //luminescências blanchotianas: o grotesco, o grito. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 215-222, abr./jun. 2013.

GOMES, Daniel de Oliveira. *Blanchot tal como o imagina Foucault: a escritura profética*. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, Curitiba, 2011. Disponível em:

<www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1077-1.html>.

GUILHEN, E. (2019). Mallarmé redivivo em Eduardo Guimaraens. **Texto Poético**, 15(28), 338–365. <https://doi.org/10.25094/rtp.2019n28a618>

HEGEL, G. W. F. **Lectures on the philosophy of religion introductions and the concept of religion**. New York: Oxford University Press USA, 2007.

_____. **Fenomenologia do Espírito**. 2ª. Edição, Petrópolis: RJ, Vozes, 1992, 2 vols.

LARANGÉ, D. S. La Kabbalah según Mallarmé. De un hermetismo judío a una hermenéutica cristiana. Thélème. **Revista Complutense de Estudios Franceses**, 30(1), 69-92, 2015. https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2015.v30.n1.45634

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LÉVINAS, Emmanuel. **Le temps et l"autre**. Paris: Arthaud, 1947.

_____. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: ed. 70. 1988.

_____. **Totalidade e Infinito: Ensaio sobre a Exterioridade**. 3º ed.

Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Lisboa: Edições 70, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIESEN, Mauricio. Por uma comunicação como acolhimento e impossibilidade.

Revista Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 26, p. 81-97, jul. 2012. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/12815>>.

MACHADO, A. O sonho de Mallarmé. In: _____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: EDUSP, 1993. p.165-192.

MARCHAL, Bertrand. **La religion de Mallarmé**. Paris: J. Corti, 1988.

MARQUES, Elisabete Ferreira. **Poéticas do testemunho em Maurice Blanchot e Samuel Beckett: o dom da literatura**. 294 folhas. Tese (Doutorado).

Programa em estudos comparatistas. FLUL, Lisboa, 2013. Disponível em:

<<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/10956>>.

MAURON, C.M. **Mallarmé par lui-même**. Paris, Ed. du Seuil, 1964.

MEDEIROS, Sérgio. Conversa com Cristophe Bident, biógrafo de Maurice Blanchot. **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, n. 07, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/13866>>.

MEHOUDAR, R. Canto e palavra emanando de Igitur. **Literatura E Sociedade**, 19(18), 111-128, 2015. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i18p111-128>

_____. A desapareição do autor ao longo dos esboços de “Igitur”, de Mallarmé.

Manuscrita, São Paulo, ed. n/e, n. 16, 2009, p. 25-40.

MELO, Ana Maria Lisboa de. Poesia, linguagem e silêncio. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 237-243, abr./jun. 2013.

MENEZES, Magali Mendes de. Educação e experiência: veredas possíveis entre Guimarães Rosa, M. Blanchot e W. Benjamin. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 199-205, abr./jun. 2013.

MICAELIA, C. (2019). A poesia de Mallarmé encontra a pintura de Manet. **Revista Criação & Crítica**, 1(25), 48-67. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v1i25p48-67>

MICHAUD, G. **Mallarmé**. Paris, Hatier, 1958.

MONDOR, Henri (Org.). **MALLARMÉ, Stéphane. Correspondance I: 1862-1871**. Paris: Gallimard, 1959.

MONTEIRO, Hugo. Para lá da razão e da loucura: a escrita. Proximidade e distanciamento entre Maurice Blanchot e Michel Foucault. **Ágora – Papeles de Filosofia**, v. 25, n. 1, 2006.

MORAES, Eliane Robert. **A lucidez de Blanchot**. Folha de São Paulo. 14 de nov. 1998.

NORDHOLT, Anne-Lise Schulte. **Maurice Blanchot l'écriture comme expérience du dehors**. Genève: Droz, 1995.

NOULET, E., **Dix poèmes de Stéphane Mallarmé**. Lille: F. Giard; Genève: E. Droz, 1948.

PAZ, Octavio. Los signos en rotación. In: **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

OLIVEIRA, Danielly Passos de. O devir, o aniquilamento do eu e suas aproximações com a literatura: um passeio por água viva. **Revista de Letras**, v. 1/2, n. 22, jan./dez. 2000.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio - no movimento dos sentidos**. Campinas, S. R: Editora da Unicamp, 1995.

PAZ, Octavio. **Los signos en rotación**. In: **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PIMENTEL, Davi Andrade. A morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot. **Revista Let – Revista Virtual de Letras**, v. 05, n. 01, jan./ jul. 2013.

_____. O espaço literário de Maurice Blanchot. **Revista Garrafa 28**, set./dez.

2012. Disponível em:

<www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa28/daviandrade_oespacolit.pdf>.

_____. O espectro de Kafka na narrativa Pena de morte, de Maurice Blanchot. Gragoatá, **Niterói**, n. 31, p. 209-224, 2. sem. 2011.

_____. Rascunhos de um pensamento arrebatador: Maurice Blanchot. In: **Todas as Letras P**, v. 12, n. 2, 2010. Disponível em:

<<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/1889>>.

_____. Thomas – o primeiro blanchotiano. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 244-252, abr./jun. 2013.

PEARSON, Roger. **Unfolding Mallarmé: The development of a poetic art**. New York: Oxford, 2004.

_____. **Stéphane Mallarmé**. London: Critical Lives, 2010.

POULET, georges. **The interior distance**. Johns Hopkins University Press, 1964.

RANCIERE, Jacques. **Mallarmé: La politique de la sirène**. Paris: Hachette, 1996.

RICHARD, J. P. **L'univers imaginaire de Mallarmé**. Paris: Editions du Seuil, 1961.

SANTOS, Paulo Alves dos. Sobre a „palavra profética”, Maurice Blanchot (O livro por vir, 2004). In: **Anais do SILEL**, v. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wpcontent/uploads/2014/04/silel2013_174_3.pdf>.

SARTRE, Jean-Paul. **Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre**. Paris: Gallimard, 1986.

_____. **Mallarmé, or the Poet of Nothingness**. Penn State University Press; First American Edition, 1990.

SCHERER, Jacques. **Le “Livre” de Mallarmé - premières recherches sur des documents inédits**. 2 ed. Paris: Gallimard, 1957.

SCHOLEM, Gershom. **O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos da cabala e mística: Judaica II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Todo Es cabala**. Madrid: Trotta, 2001.

_____. **De Berlim a Jerusalém**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **A cabala e seu simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **As grandes correntes da mística judaica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVIA, Débora. UN COUP DE DÉŚ: LA LYRIQUE À VENIR. **II Romance Notes**, vol. 51, no. 3, 2011, pp. 271–91. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43803191>. Acesso em 5 de Agosto de 2022.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Ricardo Tim de. Escrever como ato ético. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 223-226, abr./jun. 2013.

STAROBINSKI, Jean. Thomas l'obscur, chapitre 1er. **Revue Critique**, Paris, n. 229, p. 498-513, 1966.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Companhia das letras, 1988.

STROPARO, Sandra M. O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 191-198, abr./jun. 2013.

_____. **Cartas de Mallarmé: leitura, crítica e tradução**. 2012. 288 f. Tese de Doutorado – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/96426> Acessado em [28/11/2022](#)

_____. Mallarmé no Brasil. **Revista Letras** (UFSM) online, v. 23, p. 175-202, 2013.

_____. Mallarmé e o teatro: rápidos comentários sobre uma relação importante. **Qorpus**, v. 006, p. SN-SN, 2012.

_____. Edgar Alan Poe na França e nas Cartas de Stéphane Mallarmé. **Tradução em Revista** (Online), v. 2010/0, p. 01-17, 2010.

SUTTANA, Renato. Maurice Blanchot e o espaço do imaginário: algumas aproximações. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 172-181, abr./jun. 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do silêncio**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

THIBAUDET, Albert. **La poésie de Stéphane Mallarmé**. Paris: Gallimard, 2006.

VERHAEREN, Émile. **De Baudelaire à Mallarmé**. Bruxelles: Éditions Complexes, 2002.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. Blanchot e Hölderlin: impulso ao abismo e infidelidade divina. **Revista Letras**, Curitiba, n. 67, p. 91-108, set./dez. 2005.

YOCHAI, Shimon bar. **O ZOHAR, o Livro do Esplendor**. São Paulo: Polar, 2006.

ANEXO A – CARTAS DE STÉPHANE MALLARMÉ¹⁰¹

¹⁰¹ A justificativa da anexação da correspondência mallarmaica se baseia nas inúmeras citações diretas e indiretas de suas afirmações registradas nesses documentos, além de servir de suporte para o estudo de seu pensamento crítico. O seguinte conjunto de cartas traduzidas por Sandra Stroparo e levemente reeditado e revisado para esse trabalho encontra-se originalmente em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.16929>

A Henri Cazalis

Tournon, domingo à noite. [30 de outubro de 1864]

Meu bom Henri,

A triste carta negra¹⁰² que recebemos ontem me fez compreender teu silêncio. Triste! pobre amigo, um outro luto vem te afligir e tudo que foi tua infância se vai ao mesmo tempo! Nós te lamentamos do fundo do coração, porque conheço esta solidão fria que geram, quando vão, os entes queridos que dirigiram nossos primeiros anos.

Mas, afastemos por um momento de nosso horizonte esses pássaros fúnebres, e fixemos juntos nossos olhares sobre o azul pálido de outono que passa, por esses tempos, em nossos pensamentos.

Que andas fazendo? Trabalhas a medicina, já, sem se desinteressar por colocar uma última vez a mão em tuas pedrarias literárias — pedrarias azuis que caem, com um adorável balbucio, como a água de um jato de água, em pérolas, sob um raio de lua.

Quanto a mim, aí estou resolutamente com as mãos na obra. Comecei enfim minha *Hérodíade*¹⁰³. Com terror, porque invento uma língua que deve necessariamente brotar de uma poética muito nova, que poderia definir nestas duas palavras: *Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz.*

O verso não deve, portanto, no poema, ser composto por palavras; mas por intenções, e todas as palavras devem se apagar perante a sensação. Não sei se me entendes, mas espero que me agrades quando tiveres conseguido. Porque *eu quero* — pela primeira vez em minha vida — conseguir. Não tocaria nunca mais em minha pluma se fosse derrubado.

Considera que esses esforços, bem incomuns, me cansam e me esgotam, ao ponto de não poder apertar tua mão com uma carta senão raramente.

¹⁰² Anuncia a morte da mãe de Cazalis.

¹⁰³ Títulos na forma original.

Penal o *baby* vai me interromper¹⁰⁴. Já tive uma interrupção, a presença de nossa amiga¹⁰⁵ — com quem, na verdade, o demônio da perversidade me fez ser muito amargo, não sei por quê — . Além disso faz um desses dias tristes e cinzas, em que

O poeta afogado sonha versos obscenos.¹⁰⁶

Até os escrevi, mas não os enviarei porque as perdas noturnas de um poeta deveriam ser mais que vias lácteas, e a minha não é mais que uma mancha vã.

Adeus, meu Henri, é impossível hoje fazer brotar de meu cérebro duas ideias coerentes. Mas te abraço, o que vale mais. Marie aceita minha proposta de também fazê-lo. Acredito que ela será *uma mãezinha* em quinze dias; tu o saberás assim que.

Teu, Stéphane

]]]]]]

¹⁰⁴ A esposa de Mallarmé, Marie, estava esperando o bebê, Geneviève, que viria a nascer em em 19 dezembro de 1864. Marie e Cazalis eram amigos próximos, uma vez que ele havia feito papel de cupido do casal quando estavam em Londres.

¹⁰⁵ Madame Seignobos.

¹⁰⁶ "Le poète noyé rêve des vers obscènes."

A Villiers de l'Isle-Adam. Tournon,

31 de dezembro de 1865.

Meu bom Villiers,

Uma carta entre nós dois é uma melodia banal que deixamos correr ao acaso, enquanto nossas duas almas, que se entendem tão maravilhosamente, fazem um baixo natural e divino para sua vulgaridade. Acredito, de resto, que temos este talento de só saber juntar duas palavras quando escrevemos um Poema: acrescente que, desde essa manhã, preenchi quatro dezenas de envelopes dedicados a seres encantadores que encontrei em outros tempos e que me amaram, e que não tenho a crueldade de esquecer. Mas não estou mais em seus diapasões, e não posso lhes oferecer mais que palavras vazias. Essa fadiga, com o ódio de escrever quando não para a Arte, me escusará, não é, pois faço essa concessão à realidade ao querer que, sentindo-o sempre perto de mim e em minha solidão, receba um papel meu no dia primeiro do ano.

Trabalha, meu bom amigo, no teu exílio? Fala disso. Quanto a mim, tive todos os aborrecimentos desde meu retorno a Tournon, meu tempo esfacelado pelo colégio, uma visita aborrecida de um mês feita a minha mulher por uma irmã que não me é simpática, e, há quinze dias, quando eu admiravelmente sonhava inteiro meu poema *Hérodíade*, fui interrompido pela morte de um avô, que me levou a Versalhes. Mas vou me por a trabalhar novamente, com felicidade! Tenho o plano de minha obra e sua teoria poética, que será a que segue: “gerar impressões as mais estranhas, claro, mas sem que o leitor esqueça, por elas, por um minuto, o prazer que lhe concederá a beleza do poema”. Em uma palavra, o tema de minha obra é a Beleza, e o tema aparente é apenas um pretexto para chegar até Ela: é, acredito, a palavra da Poesia.

Envio-lhe o tom exato do verso, em um pequeno poema composto depois do trabalho da noite e ao qual aclimatei meu espírito em sua lembrança.¹⁰⁷ O poeta,

¹⁰⁷ “*Le jour*” ou “*Poème nocturne*”.

temeroso, quando chega a malvada aurora, do broto fúnebre que foi sua embriaguez durante a noite iluminada, e vendo-o sem vida, sente a necessidade de levá-lo a sua mulher que o reanimará.

Meu papel está cheio, é uma razão como outra, para não escrever por toda a noite, aperto-lhe as mãos com todo meu coração desejando-lhe um belo e grande ano, — seu amigo,

Stéphane Mallarmé.

Queira apresentar meus respeitos e meus votos a sua família.

Vi todo mundo em Paris, voltando de Versalhes; meu Deus, como o senhor fez falta!

= Descobriu, enfim, minha prima Deszilles? — Adeus.

}}}}}

A Cazalis

Tournon, sábado de manhã [28 de abril de 1866 ¹⁰⁸].

Meu caro Henri,

É preciso reconhecer que abusaste com uma estranha malícia de uma palavra jogada em um sorriso, e que desmentia naturalmente a carta que te escrevi no dia de ano- bom e que deixaste sem um aperto de mãos. Eu, eu ainda esperava¹⁰⁹.

— Tenho então três meses para te contar, em grandes linhas; é assustador, todavia! Passei-os aferrado a *Hérodíade*, minha lâmpada o sabe! Escrevi a abertura musical, ainda quase em estado de esboço, mas posso dizer sem presunção que ela será de um efeito inaudito, e que a cena dramática que conheces é perto desses versos apenas uma imagem vulgar de Épinal¹¹⁰ comparada a uma tela de Leonardo da Vinci. Serão necessários ainda três ou quatro invernos para terminar essa obra, mas terei enfim feito o que sonho ser um Poema, — digno de Poe e que os seus não ultrapassarão.

Para te falar com essa segurança, eu que sou a vítima eterna do Desencorajamento, é preciso que eu entreveja verdadeiros esplendores!

Infelizmente, escavando o verso a este ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um é o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o Budismo¹¹¹, e ainda estou muito consternado para poder crer até mesmo em minha poesia e me recolocar no trabalho que esse pensamento esmagador me fez abandonar. Sim, *eu o sei*, somos apenas formas vãs da matéria, — mas bastante sublimes para ter inventado Deus e nossa alma.

Tão sublimes, meu amigo! que quero me dar este espetáculo da matéria, tendo consciência de si própria, e, entretanto, lançando-se loucamente no

¹⁰⁸ A partir desse ano, flagramos, na escrita das cartas, o que a crítica considerará o "Mallarmé experimentador".

¹⁰⁹ Em resposta a Cazalis, na carta de 1º de abril: "(...)enfim é muito absurdo. Não nos vemos mais ou não nos escrevermos mais por causa da pálida da *Hérodíade*! — Emmanuel me diz que meu silêncio te entristeceu, *povero*. Mas tu me imploraste para não vir ver-te antes da partida de *Hérodíade*: tua porta estava fechada: um pouco por malícia, confesso, pensei dever respeitar o aviso que tinhas dado."

¹¹⁰ Comuna francesa de Vosges, nordeste do país.

¹¹¹ Lefébure o visita na Páscoa e, provavelmente, assim o poeta teve acesso ao budismo.

sonho que ela sabe não ser, cantando a Alma e todas as divinas impressões similares que se acumularam em nós desde as primeiras eras, e proclamando, frente ao Nada¹¹² que é a verdade, essas gloriosas mentiras! Tal é o plano de meu volume Lírico e tal será talvez seu título, A Glória e a Mentira, ou a Gloriosa Mentira. Cantarei como desesperado!¹¹³

Se eu viver tempo suficiente! Porque o outro vazio que encontrei é o de meu peito. Não vou mesmo muito bem, e não posso respirar longamente e nem com a volúpia do bem-estar. Enfim, não falemos disso. O que me entristece somente é pensar, se não estou destinado a ver senão alguns anos, quanto tempo eu perco para ganhar minha vida, e quantas horas, que não terei mais, deveriam ser destinadas à Arte!

De fato, quantas impressões poéticas eu teria, se não fosse obrigado a picar todos os meus dias, acorrentado continuamente ao mais tolo trabalho, e ao mais cansativo, porque te dizer o quanto minhas classes, cheias de algazarra e pedras lançadas, me machucam, seria desejar tua piedade. Eu volto, abestalhado. Esse é o porquê, meu amigo, de eu ter me servido desse cruel labor noturno. Quanto a agora, repouso (apesar de não participar da primavera, que me parece estar em milhões de lugares atrás de minhas vidraças) e, fugindo do caro suplício de *Hérodíade*, me recoloco no 1º de maio em meu *Faune*, tal como o concebi, verdadeiro trabalho estival!

Só me interromperei para a correção de meus poemas do *Parnasse*, que espero receber logo em suas provas, se não me esquecerem de qualquer modo. O que me dizes dos primeiros retoques me consterna¹¹⁴. Eles não podem, entretanto, ser ruins em bloco; ou seria um sinal de degradação. Eu, que creio em uma superioridade real do agora sobre o antes, acho-os, à exceção de um deles, ou dois, que não são definitivos, excelentes; e minha consciência me impede de nada mudar.

¹¹² Mallarmé usa aqui o termo *rien*, já nos outros "nadas" da carta ele usa o termo *néant*.

¹¹³ Bertrand Marchal, em *La religion de Mallarmé*, demonstra a importância dessa questão no aspecto estético-literário, sem especulação filosófica, e definirá completamente a sua criação.

¹¹⁴ Segundo Cazalis, Catulle Mendès pensava que Mallarmé corrigia demais seus poemas e dificultava o trabalho de impressão. Em cartas enviadas a Mendès temos acesso a evidências.

Teria desejado que Catulle¹¹⁵ me indicasse aqueles de que ele não gostou.

Adeus, meu bom Henri, não te inquietes por certas passagens de minha carta, não trabalharei à noite, neste verão, mas vou retomar minhas belas manhãs azuis. Não te aflijas, mais, por minha tristeza, que vem talvez da dor que me causa a saúde de Baudelaire¹¹⁶, que por dois dias acreditei morto, (Oh! que dois dias! ainda estou aterrado pela infelicidade presente).

Marie, que anda sempre pálida e fraca, te estende a mão fria, e Geneviève, uma verdadeira mulherzinha, andando, falando, e que tu devorarias com beijos, faz seu mais belo sorriso em tua intenção e te oferece um de seus papezinhos.

Adeus,
 teu
 Stéphane

Amizades a todos, particularmente a Henri Regnault.

Se queres ver a Ardèche e a Provença comigo, apressa-te porque é provável que me acerte para ir a Sens, o isolamento mata Marie, que não vê nenhum ser humano, e Tournon se tornou odiosa para mim.

Percebo que deixei ir minha pena, e não te disse nada sobre minha viagem encantada. Lefébure levantou a cortina que sempre me havia escondido a atmosfera de Nice e eu me embriaguei completamente com o Mediterrâneo. Ah! meu amigo, como este céu terrestre é divino!¹¹⁷

Teu nome estava em nossos lábios a cada dois minutos, e acompanhado das mais ingênuas explosões de riso. Eras o personagem bufão e listrado de rosa deste maravilhoso conto encantado. Não te aborreças!

¹¹⁵ Mendès.

¹¹⁶ Baudelaire sofreu uma crise – afasia – que se tornou paralisia a partir de março e permaneceu doente até a morte, em 1867.

¹¹⁷ Ver: "Toast funèbre" e "Prose", 1873, de Bertrand Marchal. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/134846/mod_resource/content/1/Bertrand%20Marchal%20Toast%20Funebre.pdf

Lefébure está devastado, pelo sonho, é verdade, mas por todos os escroques do litoral que se precipitaram contra sua vila. Ele não tem mais que um par de meias que *sua governanta* guardou para ele, e, imóvel, reclama os outros implorando à polícia e Brama¹¹⁸, fontes e fins das coisas!

Ele deve ter te escrito, eu acho. Adeus, de novo, não me esqueças
mais. Teu
Stéph.

}}}}}

¹¹⁸ Deus hindu.

A Henri Cazalis
Besançon, 36, rue de Poithume,
Sexta-feira, 14 de maio de 1867.

Querido e caro,

Aproveito para te responder com a emoção encantadora causada em mim por tua carta.

Tens razão, que dizer? Quanto mais, se estivéssemos um perto do outro, nos deixaríamos ir, mão na mão, em conversas intermináveis, em uma grande aleia que terminaria em um jato de água, tanto mais a angústia de uma folha de papel branco — que parece pedir os versos tão longamente sonhados, e que só teria algumas linhas de uma amizade que acabou de tal maneira por fazer parte de nós mesmos que a esquecemos, como o resto de nós próprios — nos afasta quase de um sacrilégio!¹¹⁹

Acabo de passar um ano angustiado: meu Pensamento se pensou, e chegou a uma Concepção pura. Tudo que, em contragolpe, meu ser sofreu, durante essa longa agonia, é inenarrável, mas, felizmente, estou perfeitamente morto, e a região mais impura em que meu Espírito pode aventurar-se é a Eternidade — meu Espírito, esse solitário frequentador de sua própria Pureza que não obscurece mais nem mesmo o reflexo do Tempo.

Infelizmente, cheguei aí através de uma horrível sensibilidade, e já é tempo de envolvê-la em uma indiferença exterior, que substituirá para mim a força perdida. Aí estou, após uma síntese suprema, nessa lenta aquisição da força — incapaz, vês, de me distrair. Mas quanto mais ainda estava, há muitos meses, no início em minha luta terrível com essa velha e miserável plumagem, abatida, felizmente, Deus.¹²⁰ Mas como essa luta se tinha passado sobre sua asa ossuda que, por uma agonia mais vigorosa que eu não tivesse suspeitado nele, me tinha levado para as Trevas,

¹¹⁹ Angústia que acompanhará o poeta até assumir a forma do poema *Un Coup de Dès Jamais N'Abolira le Hasard*.

¹²⁰ Luta entre Jacó e o Anjo, imagem usada antes em carta a Cazalis, datada de abril de 1865.

eu caía, vitorioso, perdida e infinitamente — até que enfim me revi um dia frente a meu espelho de Veneza, tal como me havia esquecido muitos meses antes.

Reconheço, de resto, mas apenas para ti, que ainda sinto necessidade, tão grandes foram as avarias de meu triunfo, de me olhar nesse cristal para pensar, e que se ele não estivesse frente à mesa onde te escrevo esta carta, voltaria a ser o Nada. Isso é para te mostrar que sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que conhecestes, — mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que foi eu.¹²¹ Frágil como está minha aparição terrestre, só posso suportar os desenvolvimentos absolutamente necessários para que o Universo reencontre, neste eu, sua identidade. Assim acabo de, na hora da Síntese, delimitar a obra que será a imagem desse desenvolvimento. Três poemas em versos, sendo Hérodiade a Abertura, mas de uma pureza que o homem não esperou — e não esperará talvez nunca, porque poderia ser que eu fosse o juguete de uma ilusão somente, e que a máquina humana não seja suficientemente perfeita para chegar a tais resultados. E quatro poemas em prosa, sobre a concepção espiritual do Nada.

Preciso de dez anos: será que os terei? Sofro sempre muito do peito, não que ele esteja atacado, mas é de uma horrível delicadeza que o clima negro, úmido e glacial de Besançon mantém. Quero deixar essa cidade pelo Midi¹²², os Pireneus talvez, nas férias, e ir me inumar, até minha Obra feita, em uma Tarbes¹²³ qualquer, se encontrar lá um lugar. Isso é necessário, porque morrerei num segundo inverno em Besançon. Infelizmente, não terei dinheiro para ir a Paris, vivendo muito miseravelmente, aqui, onde tudo é muito caro, mesmo as costeletas. Seria preciso portanto que viesses me ver, ou arriscamos muito nunca mais nos reunirmos. Lefébure vai passar um mês perto de nós, não fazes como ele? Tuas férias começam logo, eu acho. Vem então.

Para terminar com o que me concerne, direi que Marie e Geneviève crescem, e estão assustadoramente diabólicas, o que me é menos doloroso que antes, meu sistema nervoso se tendo invertido por assim dizer, e uma inépcia me fazendo o mal que me faziam os gritos dessas crianças, há um ano.

¹²¹ Em 15 de maio de 1871, Rimbaud, com então 16 anos, em carta para Paul Demeny: “Je est un autre” (“Eu é um outro”).

¹²² Provença.

¹²³ Cidade do interior ao sul da França, em Haute-Pyrénées.

— Se soubesses como te agradecemos a *Arithmétique de Mademoiselle Lili!* Perdoa, Henri, de não ter transmitido esse agradecimento antes.

— Agora, de ti. Teus títulos e teus projetos poéticos me entusiasмам. Fiz uma descida ao Nada longa o suficiente para poder falar com certeza. Há somente Beleza; — e ela só tem uma expressão perfeita, a Poesia. Todo o resto, é mentira — exceto, para aqueles que vivem do corpo, o amor, e, este amor do espírito, a amizade.

Espero que tua rainha de Sabá e minha Hérodiade sejam duas amigas. — Já que és suficientemente feliz para poder, além da Poesia, ter o amor, ama: em ti, Ser e Ideia terão encontrado esse paraíso, que a pobre humanidade só espera em sua morte, por ignorância e por preguiça, e, quando sonhares com o Nada futuro, essas duas felicidades realizadas, não ficarás triste, e até acharás muito natural. — Para mim a Poesia me toma o lugar do amor, porque ela é apaixonada por si própria e sua voluptuosidade, dela, recai deliciosamente em minha alma: mas asseguro que a Ciência que adquiri, ou encontrei no fundo do homem que fui, não me seria suficiente, e que não seria sem um aperto do coração real que entraria no Desaparecimento supremo, se não tivesse terminado minha obra, que é a *Obra*, a Grande-Obra, como diziam os alquimistas, nossos ancestrais.

Então, ainda que o Poeta tenha sua mulher em seu Pensamento, e seu filho na Poesia, adora Ettie¹²⁴, a quem amo, eu, como a uma rara irmã. Ela não está ligada a toda a minha infância?, como tu, Henri¹²⁵, — porque antes de meus primeiros versos, que remontam ao tempo em que te conheci, nós éramos apenas fetos bastante sabáticos, lembra? Adeus, nós te abraçamos, Geneviève e eu, e Marie abraça Ettie.

Teu

Stéphane.

— Se encontrares meus amigos, diga-lhes, no caso de eles me amarem e de que meu silêncio lhes custe, que os recompensarei bem um dia desse esquecimento voluntário, com um Novo-Êxtase para eles, como ainda para mim.

¹²⁴ Namorada de Cazalis.

¹²⁵ Primavera de 1862.

— Li esses tempos o poema de Mistral¹²⁶, que não li antes, mas que me pareceu verdadeiramente fraco.

— O livro de Dierx¹²⁷ é um belo desenvolvimento de Leconte de Lisle. Será que ele irá se separar dele como eu de Baudelaire¹²⁸?



¹²⁶ Frédéric Mistral, fundador do Félibrige e Nobel de Literatura, em 1904. O poema referido é *Calendau*. Mallarmé frequentou o Félibrige, durante o sua estadia em Avignon.

¹²⁷ Léon Dierx, aluno de Leconte de Lisle.

¹²⁸ Mallarmé, desde 1866, demonstra independência do idealismo baudelairiano.

A Eugène Lefébure.

Besançon, segunda-feira 27 de maio de 1867.

Meu bom amigo,

Como vai? Melancólica cegonha dos lagos imóveis, sua alma não se vê aparecer, nesses espelhos, com excessivo tédio — que, perturbando com seu crepúsculo confuso, o encantamento mágico e puro, o lembra que é seu corpo que, sobre uma pata, a outra dobrada machucada entre as plumas, se mantém, abandonado? De volta ao sentimento de realidade, escuta a voz gutural e amiga de uma outra velha plumagem, garça e corvo ao mesmo tempo, que se abate perto do senhor. Contanto que todo esse quadro não desapareça, para o senhor, no estremecer e nas rugas atrozes do sofrimento! Antes de nos deixarmos ir pelo nosso murmúrio, verdadeiro falatório de pássaros parecidos com juncos, e misturados a seu vago estupor quando nos voltamos de nossa fixidez sobre a lagoa do sonho para a vida — sobre a lagoa do sonho, onde jamais pescamos mais que nossa própria imagem, sem sonhar com as escamas de prata dos peixes! — perguntemo- nos entretanto como estamos aí, nesta vida! Reitero assim minha primeira pergunta, irmão: “*Como o senhor está? E quanto avançou este restabelecimento?*”

Enviarei amanhã dois volumes divinos de novelas de Madame Valmore¹²⁹: “Huit Femmes”. Mulheres como ela!

O *Parnassiculet*¹³⁰ — palavra abominável! — esgotou, mas saberei extraí-lo, assim como o *Nain Jaune*¹³¹, (e enviá-los) do temor de des Essarts, que deve deter estoques misteriosos, escondidos por ele para a posteridade. Quanto a minhas linhas a lápis, estão bem fracas — mas meu pensamento está tão nu ainda e tão horrivelmente sensível — que eu tenho medo de tocá-lo. Meu coração está perto do senhor, o que resta dele! — e é tão pouco, que prefiro deixá-lo com o senhor em

¹²⁹ Marceline Desbordes-Valmore.

¹³⁰ Obra críticas com paródias de *Parnasse contemporain*.

¹³¹ Barbey d'Aurevilly publicou em *Le nain jaune*, em outubro e novembro de 1866, “Les trente-sept Médaillonets du Parnasse” .

depósito que empregá-lo, tenho medo de usá-lo: é portanto meu bom velho corpo de gato que se esfrega em sua poltrona, esperando tirar dela algumas faíscas. O senhor me compreende o suficiente, amigo, para não me perguntar mais que isso.

Também não colhi mais nada, digno de ser repetido, na revista que faço às segundas-feiras dos jornais e revistas — a não ser um artigo de Montégut da *Revue des deux mondes* de 15 de maio em cujas belas quatro ou cinco primeiras páginas senti e vi com emoção meu livro. Ele trata do Poeta Moderno, do último, que, no fundo, “é um crítico antes de tudo”¹³². É exatamente o que observo sobre mim — criei minha Obra apenas por *eliminação*, e toda verdade adquirida só nascia da perda de uma impressão que, tendo faiscado, tinha se consumido e me permitia, graças a suas trevas descobertas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz.¹³³

E se falo assim de *mim*, é porque ontem terminei o primeiro esboço da Obra, perfeitamente delimitado, e imperecível se eu não perecer. Eu a contemplei, sem êxtase e sem susto, e, fechando os olhos, *eu achei que isto era*. A Vênus de Milo — que me agrada atribuir a Fídias, de tal forma o nome deste grande artista transformou-se em algo genérico para mim; La Gioconda de da Vinci; parecem-me, e são, as duas grandes cintilações da Beleza sobre esta terra, e esta Obra, tal como está sonhada, a terceira. A Beleza completa e inconsciente, única e imutável, ou a Vênus de Fídias, a Beleza, ferida em seu coração desde o cristianismo, pela Quimera, e dolorosamente renascendo com um sorriso cheio de mistério, mas de mistério forçado e que ela *sente* ser a condição de seu ser. A Beleza, enfim, tendo, pela ciência do homem, reencontrado no Universo inteiro *suas fases correlatas*, tendo recebido dela a palavra suprema¹³⁴, tendo se lembrado do

¹³² Afirmação mallarmeana importantíssima.

¹³³ O respeito a um cânone, a imodéstia e a necessidade de constar entre àqueles que admira.

¹³⁴ Em carta à Cazalis de 13 de julho de 1866: “... Hérodiade, onde me coloquei inteiro sem sabê-lo, [...] e da qual enfim encontrei a palavra final...”. Segundo Bertand Marchal, Vênus de Milo é a figura da Beleza da antiguidade, Gioconda, a figura da Beleza cristã, Hérodiade, a figura de Beleza da modernidade e consciente de si.

horror secreto que a forçava a sorrir desde o tempo de da Vinci, e a sorrir misteriosamente — sorrindo misteriosamente agora, mas de felicidade e com a quietude eterna da Vênus de Milo reencontrada — tendo conhecido a ideia do mistério do qual a Gioconda sabia apenas a sensação fatal.

— Mas não me orgulho, meu amigo, deste resultado, antes me entristeço. Porque tudo isso não foi encontrado pelo desenvolvimento normal de minhas faculdades, mas pela via pecadora e prematura, satânica e *fácil* da Destruição do eu, produzindo não a força, mas uma sensibilidade, que, fatalmente, conduziu-me até lá. Não tenho, pessoalmente, nenhum mérito; e é até mesmo para evitar este remorso (de ter desobedecido à lentidão das leis naturais) que prefiro me refugiar na impessoalidade — que me parece uma consagração. De qualquer modo, *sondando-me*, é nisso que creio. “Não acho que meu cérebro se apague antes do término da Obra, porque, tendo tido a força de conceber, e tendo aquela de receber agora a concepção (de compreendê-la), e provável que ele tenha a força de realizá-la. Mas é meu corpo que está *totalmente esgotado*. Depois de alguns dias de tensão espiritual em um apartamento, congelo-me e miro-me no diamante deste vidro, — até uma agonia: então, quando quero revivificar-me no sol da terra, ele derrete-me — mostra-me a profunda desagregação de meu ser físico, e sinto meu esgotamento completo. Acredito ainda, entretanto, sustentando-me pela vontade, que se tivesse todas as circunstâncias (e até aqui não tenho nenhuma) para mim

— isto é, se elas não existissem mais, eu terminaria minha obra. É preciso, antes de tudo, por uma vida de cuidados excepcionais, impedir a devastação — que começará pelo peito, infalivelmente. E até aqui o Liceu e a falta de sol — (seria necessário um calor contínuo), a minam. Tenho às vezes vontade de mendigar na África! A Obra terminada, pouco me importa morrer; ao contrário, teria tanta necessidade de repouso! — Mas paro porque minha carta começa, minha alma esgotada, a se voltar para lamentações carnisais ou sociais, o que é nauseabundo. Até sexta-feira. Com amor,

Seu Stéphane.

Estava esquecendo de contar que o que me tinha causado esta emoção no artigo de Montégut era o nome de Fídias no começo, e uma invocação a da Vinci — estes dois ancestrais reunidos graças a minha obra, antes de falar do Poeta Moderno! [A lápis, em outras folhas:]

Como, mesmo através de todos os obstáculos, Circunstâncias e Bobagem, — circunstâncias, bobagens da Vida, — a Ideia irrompe sempre com sua palavra justa e fatal: a mulher ignóbil, e vulgar, encontra o *summum* de sua preocupação no que é a abjeção do estado feminino, passivo e doente, destruição passiva como ativamente ela o é para nós, *suas regras* — que ela chama “afazeres” — como o homem, tão nobre quando é apenas um exemplar puro da Vida, e tão imbecil quando ele a desenvolve em suas necessidades sociais — encontra o ápice de sua preocupação nestas necessidades que ele denomina igualmente “afazeres”. E um e outro se afirmam por essas misérias, (que seriam grandezas se elas tivessem chegado a sua Beleza, — quando a Mulher, transformada no lugar de Doença na Destruição, é cortesã, ou o Homem, transformado, no lugar de um cérebro em um Espírito —) eles se afirmam, orgulhosos, eu diria, através dessas misérias, e respondem com este ar de Mistério — que não se pôde apagar mesmo nessas tristezas, tal é a marca indelével de Beleza — mesmo da Beleza da Bobagem — “Tenho meus afazeres.” Significando, os dois, duas coisas tão diferentes de aspecto mentiroso, mas no fundo idênticas. Se eu fizesse uma cantata, ela entraria no Coro, e seria dividida em estrofes masculinas, e femininas.¹³⁵

Já que estamos nessas alturas, continuemos a explorá-las, então aspiraremos descer delas: isto é o que ouvi dizer minha vizinha esta manhã — designando com o dedo o cruzamento que faz frente ao outro lado da rua: “Veja, a senhora Renaudet comeu aspargos, ontem” — “Como sabes disso?” — “Pela panela que ela colocou fora da janela.” — Não é assim toda a província, — sua curiosidade, suas preocupações, e esta ciência de ver indícios nas coisas mais nulas — e em que

¹³⁵ Mallarmé não oculta suas ideias em relação ao feminino, contudo, elas devem ser analisadas, não somente com base no contexto da época, mas também, em sua relação íntima com a moda feminina, tão lúcida em seus textos assinados por pseudônimos femininos e publicados em revistas de moda da época.

coisas, grande Deus! Dizer que os homens, vivendo uns sobre os outros, chegaram a isso! — Eu não desejo a vida selvagem, porque seríamos obrigados a fazer nossos sapatos e nosso pão, e a sociedade nos permite confiar esses cuidados a escravos que nós assalariamos, mas enervo-me com a solidão excepcional, e, a menos que fossem dois irmãos como nós, ou primos como Catulle, Villiers, ou pais, como nossos mestres dos quais somos filhos, — eu rejeitaria sempre qualquer companhia, para passear meu símbolo em todos os lugares onde vou, e, em um quarto pleno de belos móveis como na natureza, sentir-me um diamante que reflete, mas não existe por si mesmo — aquilo a que somos sempre obrigados a voltar quando acolhemos os homens, apenas para colocar-se na defensiva.

Todo nascimento é uma destruição, e toda vida de um momento, a agonia na qual ressuscitamos o que perdemos, para vê-lo. — Antes ignorávamos isso.

Só aceito um tipo de mulheres gordas: certas cortesãs louras, ao sol, em um vestido negro principalmente, — que parecem reluzir com toda a vida que elas tomaram do homem, dão bem a impressão de que elas engordaram com nosso sangue e, assim, estão em seu verdadeiro dia, uma feliz e calma Destruição: — belas personificações.

De outro modo, é necessário que a mulher seja magra e esguia como uma serpente libertina, em suas toaletes.

Acho que para ser realmente homem, natureza pensando-se, é preciso pensar com todo o corpo — o que gera um pensamento pleno em unísono como as cordas do violino vibrando conjuntamente com sua caixa de madeira oca. Os pensamentos que saem unicamente do cérebro (do qual abusei tanto durante o verão passado e uma parte deste inverno) me evocam agora o efeito de árias tocadas na parte aguda da corda mi¹³⁶, cujo som não se sustenta na caixa, — árias que passam e se vão sem se *criar*, sem deixar traço de si. De fato, não me lembro mais de nenhuma dessas

ideias súbitas do ano passado. — sentindo uma extrema dor no cérebro no dia de Páscoa, por ter trabalhado apenas com o cérebro (excitado pelo café porque ele não consegue começar a trabalhar por si só, e, quanto a meus nervos, estavam sem dúvida cansados demais para receber uma impressão externa) — tentava não pensar mais com a cabeça, e, por um esforço desesperado, tensionei todos os meus nervos (do *pectus*) de modo a produzir uma vibração, (guardando o pensamento no qual eu trabalhava então que tornou-se o assunto dessa vibração, ou uma impressão), — e esbocei todo um poema por muito tempo sonhado, desta maneira. Desde então, disse a mim mesmo, nas horas de síntese necessária, “Eu vou trabalhar a partir do coração” e sinto meu coração (sem dúvida toda a minha vida aí se deixa ir); e, o resto de meu corpo esquecido, salvo a mão que escreve e o coração que vive, meu esboço se faz — faz-se. Estou verdadeiramente descomposto, e dizer que isso é necessário para se ter uma visão muito unificada do Universo! De outro modo, só a unidade da própria vida é a que se sente. Em um museu de Londres há “o valor de um homem”: uma longa caixa-esquife, com numerosas divisões, onde estão o amido, fósforo, a farinha, garrafas de água, de álcool — e grandes pedaços de gelatina artificial. Eu sou um homem parecido com isso.

Do fundo de seu reduto arenoso, o grilo,
Vendo-os passar, redobra sua canção.

Até aqui o grilo me havia espantado, parecia-me magro como introdução ao verso magnífico e largo como a antiguidade:

Cybele, que os ama, aumenta os seus verdes.¹³⁷

¹³⁶ Corda do violino, a mais aguda.

¹³⁷ Baudelaire, “Bohémien en voyage”, em *Les fleurs du mal*: “Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,/ Les regardant passer, redouble sa chanson./ Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure.”

Eu só conhecia o grilo inglês, doce e caricaturista: ontem somente entre o trigo jovem ouvi esta voz sagrada da terra ingênua, já menos decomposta que aquela do pássaro, filho das árvores em meio à noite solar, e que tem qualquer coisa das estrelas e da lua, e um pouco de morte; — mais quanto mais *unificada* que, sobretudo, a de uma mulher, que andava e cantava a minha frente, e cuja voz parecia transparente de mil mortes nas quais ela vibrava — e penetrada de Nada! Toda a felicidade que tem a terra por não ser decomposta em matéria e em espírito no som *único* do grilo! —

]]]]]]

A Léo d'Orfer.

Quarta-feira, 27 de junho de 1884.

Meu caro Senhor d'Orfer,

É como um muro, que nos deixa a visão, um instante, ofuscada, sua injunção brusca:

"Defina a Poesia", Balbucio,

abalado:

A poesia é a expressão do sentido misterioso dos aspectos da existência, trazida a seu ritmo essencial pela linguagem humana: ela assim supre de autenticidade nossa permanência e constitui a única tarefa espiritual.

Adeus; mas aceite minhas desculpas.

}}}}}

A Paul Verlaine.

Paris, segunda-feira 16 de novembro de 1885.

Meu caro Verlaine¹³⁸,

Estou em atraso com o senhor, porque procurei o que emprestei, um pouco de um lado e outro, ao diabo, da obra inédita de Villiers. Apenso, o quase nada que possuo¹³⁹.

Mas informações precisas sobre esse querido e velho fugitivo, não sei: mesmo seu endereço, ignoro, nossas duas mãos se reencontram uma na outra, como se separadas na véspera, na volta de uma rua, todos os anos, porque existe um Deus. A parte isso, ele seria exato no encontro e, no dia em que, para os *Hommes d'Aujourd'hui*, tanto quanto para os *Poètes Maudits*, o senhor quiser, indo melhor, encontrá-lo *chez Vanier*, com quem ele vai fazer negócio para a publicação de *Axël*, nenhuma dúvida, eu o conheço, nenhuma dúvida de que ele esteja lá na hora combinada. Literariamente, ninguém mais pontual que ele: é então de Vanier que se pode obter de início seu endereço, de Monsieur Darzens que até agora o representou junto a esse amável editor.

Se nada disso acontecer, um dia, especialmente uma quarta-feira, irei encontrar o senhor ao cair da noite; e, conversando, virão à memória para um e outro detalhes biográficos que me escapam hoje; não o estado civil, por exemplo, datas, etc., que só o sabem o homem em questão.

¹³⁸ Resposta a carta de Verlaine, datada de 10 de novembro de 1885, em período em que as pesquisas para o "*Poètes maudits*" estão em andamento. Verlaine escreveu a Mallarmé: "Meu caro amigo, Imagine que toco em sua casa bem arrumado e que o entreviste... Seu lugar de nascimento? — Paris (nós o sabemos!) — Famílias, originárias de onde? data de nascimento? — Projetos literários (um detalhe sobre esta grande obra sobre a qual me escreveu). — Um ou dois poemas (prosa) (curta) e versos (curto) e inéditos? — O *Conventionnel* não presidiu durante o processo Louis XVI? Circunstâncias notáveis? Como morre? — Rápido! — É para noticiar em *Hommes du jour*, de Vanier. Para retrato, entenda-se com este último. — Mesmos detalhes sobre Villiers. — Vanier me diz que [o senhor] poderia conseguir livros de Villiers. Deixaria com o zelador em meu nome. Iria procurar dois dias ou um depois de carta sua e re-teria pela mesma via, depois de trabalho para *Poètes Maudits*, segunda série, terminado. — Muitas informações também sobre Villiers, homem do dia! Porque escrever para ele! — (Escrevo de minha cama onde reumatizado há dois meses (no joelho) e *usque quo* [até quando]? Crises, curativos, dores (e que tédio, se não pudesse trabalhar um pouco) — Seu e até logo, — Paul Verlaine." VERLAINE, 2005, p. 915-916.

¹³⁹ Carta fundamental de Mallarmé, com revelações e uma breve autobiografia

Passo a mim.

Sim, nascido em Paris, em 18 de março de 1842, na rua chamada hoje de passagem Laferrière. Minhas famílias paterna e materna apresentam, desde a Revolução, uma linha ininterrupta de funcionários na Administração de Registro¹⁴⁰; e ainda que tenham ocupado quase sempre altos cargos, me esquivei dessa carreira para a qual me destinavam desde as fraldas. Encontro traço do gosto de segurar uma pena, para outra coisa além de registrar atos, em muitos de meus ascendentes: um, sem dúvida antes da criação do *Enregistrement*, foi síndico das Livraria sob Luís XVI, e seu nome me apareceu sob o "Privilégio do Rei"¹⁴¹ colocado na apresentação da edição original francesa do *Vathek* de Beckford que reimprimi¹⁴². Um outro escrevia versos brincalhões nos *Almanachs des Muses* e nos *Etrennes aux Dames*. Conheci, ainda criança, no velho interior de burguesia parisiense familiar, M. Magnien, um primo em terceiro grau, que havia publicado um volume romântico descabelado intitulado *Ange* ou *Démon*¹⁴³, que às vezes reaparece nas listas caras dos catálogos de livreiros que recebo.

Dizia, há pouco, família parisiense porque sempre moramos em Paris; mas as origens são *bourguignonnes*, *lorraines* também e mesmo holandesas.

Perdi, criança, aos sete anos¹⁴⁴, minha mãe, adorada por uma avó que me criou, de início; depois passei por muitos pensionatos e liceus, com alma lamartiniana e com um desejo secreto de substituir, um dia, Béranger, porque o tinha conhecido em uma casa amiga. Parece que era complicado demais colocar em prática, mas tentei por muito tempo em cem caderninhos de versos¹⁴⁵ que, se bem me lembro, me foram sempre confiscados.

¹⁴⁰ *Administration de l'Enregistrement*, geralmente abreviada como *Enregistrement*.

¹⁴¹ No Antigo Regime, estatuto que a coroa fornecia à nobreza, ao clero e a funções específicas relacionadas diretamente ao Rei.

¹⁴² *Vathek*, de William Beckford, reorganizado e prefaciado por Mallarmé para a nova edição de 1876. Este livro rendeu a Mallarmé, dentre outras notoriedades, uma carta de Flaubert.

¹⁴³ *Mortel, ange ou démon*, publicada em 1836.

¹⁴⁴ Mallarmé tinha cinco anos quando perdeu a mãe.

¹⁴⁵ Cinco desses caderninhos permaneceram.

Não havia como, o senhor o sabe, para um poeta, viver de sua arte mesmo a rebaixando muitos graus, quando entrei na vida; e jamais me arrependi disso. Tendo aprendido inglês simplesmente para melhor ler Poe, parti aos vinte anos para a Inglaterra, a fim de fugir, principalmente; mas também para falar a língua e ensiná-la em um canto, tranquilo e sem outro ganha-pão necessário: eu havia me casado e isso me apressava.

Hoje, lá se vão mais de vinte anos e apesar da perda de tantas horas, acredito, com tristeza, que fiz bem. É que, além dos pedaços de prosa e de verso de minha juventude e sua sequência, que lhe fazia eco, publicado um pouco em todos os lugares, cada vez que aparecia o primeiro número de uma Revista Literária, sempre sonhei e tentei outra coisa, com uma paciência de alquimista, pronto a sacrificar a isso toda vaidade e toda satisfação, como se queimava em outros tempos seu mobiliário e os caibros do telhado, para alimentar o forno da Grande Obra. O quê? é difícil dizer: um livro, simplesmente, em muitos tomos, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado e não uma antologia de inspirações do acaso, ainda que fossem maravilhosas... Iria mais longe, diria: o Livro, persuadido de que no fundo há apenas um, tentado ainda que insabido por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: porque o próprio ritmo do livro, agora impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações deste sonho, ou Ode¹⁴⁶.

Aí está, caro amigo, o depoimento de meu vício, posto nu, que mil vezes rejeitei, o espírito entorpecido ou lasso; mas ele me possui e eu talvez conseguirei, não fazer esta obra em seu conjunto (seria preciso ser não sei quem para isso!) mas mostrar dela um fragmento executado, fazer cintilar por um lugar sua autenticidade gloriosa, indicando o resto inteiro para o qual uma vida não é suficiente¹⁴⁷. Provar pelas porções feitas que este livro existe, e que conheci o que eu não poderia completar.

¹⁴⁶ Lloyd James Austin atenta à conexão dessa ideia com as informações expostas na carta enviada a Léo d'Orfer, em junho de 1884.

¹⁴⁷ Lloyd James Austin sugere que Mallarmé considerava *Hérodíade* uma parte da obra a ser concluída.

Nada tão simples então quanto eu não ter tido pressa para recolher mil migalhas conhecidas, que de tempos em tempos chamaram a atenção de encantadores e excelentes espíritos, o senhor o primeiro! Tudo isso não tinha outro valor momentâneo para mim senão entreter minha mão: e qualquer sucesso que possa significar por vezes um dos [pedaços] para todos esses espíritos é muito justo se compuserem um álbum, mas não um livro. É possível, entretanto, que o editor Vanier¹⁴⁸ me arranque esses farrapos mas só os colarei sobre umas páginas como se faz uma coleção de amostras de tecidos seculares ou preciosos. Com esta palavra condenatória "Álbum" no título, *Album de vers et prose*, eu não sei; e conterà muitas séries, poderá mesmo continuar indefinidamente, (ao lado de meu trabalho pessoal que, creio, será anônimo, o Texto ali falando de si mesmo e sem voz de autor).

Esses versos, esses poemas em prosa, além das Revistas Literárias, podem ser encontrados, ou não, nas *Publications de Luxe*, esgotadas, assim como o *Vathek*, o *Corbeau*, o *Faune*.

Precisei fazer, em momentos de incômodo ou para comprar dispendiosas embarcações, tarefas limpas e aí está tudo (*Dieux Antiques*, *Mots Anglais*) de que não convém falar: mas à parte isso, as concessões às necessidades como aos prazeres não foram frequentes. Se em um determinado momento, contudo, desesperando do despótico livrinho destacado de Mim mesmo, tenho, depois de alguns artigos divulgados daqui e de lá, tentado escrever sozinho, *toilettes*, joias, mobiliário, e até aos teatros e menus de jantares, um jornal, *La Dernière Mode*, do qual os oito ou dez números publicados servem ainda quando os desvisto de sua poeira para me fazer sonhar por bastante tempo.

No fundo considero a época contemporânea como um interregno para o poeta, que não tem absolutamente que se misturar com ela: ela está por demais obsoleta e em efervescência preparatória para que ele tenha outra coisa a fazer senão trabalhar com mistério em vista de mais tarde ou jamais e de tempos em

¹⁴⁸ Édouard Dujardin virá a ser o responsável pela publicação de *Poésies*, em 1887.

tempos enviar aos vivos sua cartão de visita, estrofes ou soneto, para não ser mais perseguido por eles, se eles suspeitam que ele sabe que eles não têm lugar.

A solidão acompanha necessariamente essa espécie de atitude; e, além de meu caminho de casa (é 89, agora, rua de Rome) aos diversos lugares onde devo o dízimo de dez minutos, liceus Condorcet, Janson de Saily enfim Colégio Rollin, vago pouco, preferindo a tudo isso, em um apartamento ocupado pela família, a permanência entre alguns móveis antigos e queridos, e a folha de papel frequentemente branca. Mas grandes amizades foram as de Villiers, de Mendès e, por dez anos, vi todos os dias meu querido Manet¹⁴⁹, cuja ausência hoje me parece inverossímil! Seus *Poètes Maudits*, caro Verlaine, *À Rebours*, de Huysmans, fizeram se interessar por minhas terças-feiras por muito tempo sem assunto, jovens poetas que nos amam (mallarmistas à parte); e acreditou-se em alguma influência tentada por mim, lá onde não há nada além de encontros. Afinadíssimo, estive dez anos antes no lugar para onde espíritos parecidos deviam se voltar hoje.

Aí está toda minha vida despida de anedotas, ao contrário do que têm por tanto tempo repetido os grandes jornais, onde tenho sempre passado por estranhíssimo: perscruto e não vejo nada mais, os tédios cotidianos, as alegrias, excetuados os lutos internos. Algumas aparições em todos os lugares em que se monte um ballet, onde se toque órgão, minhas duas paixões de arte quase contraditórias, mas cujo sentido se refulgirá e é tudo. Esquecia minhas fugas, assim que, por demais tomado pela fadiga do espírito, à beira do Sena e da floresta de Fontainebleau, em um mesmo lugar há anos: lá me mostro completamente diferente, tomado pela navegação fluvial. Honro o rio, que deixa se abismarem em sua água dias inteiros sem que se tenha a impressão de tê-los perdido, nem uma sombra de remorso. Simples passeador em ioles de acaju, mas velejador furioso, muito orgulhoso de sua pequena frota.

Adeus, querido amigo. Lerá tudo isso, anotado a lápis para deixar o ar de uma dessas boas conversas de amigos retirados e sem explosões de voz, o senhor

¹⁴⁹ Édouard Manet.

percorrerá de canto de olhos e aí encontrará, disseminados, os alguns detalhes biográficos a escolher, detalhes que se sente a necessidade de ter em algum lugar vistos veridicamente. Como lamento por sabê-lo doente, e de reumatismos! Conheço isso. Não use, só raramente, salicilato¹⁵⁰, e só o aceite da mão de um bom médico, a questão da dose é muito importante. Tive em outros tempos uma fadiga e como que uma lacuna de espírito depois dessa droga; e lhe atribuo minhas insônias. Mas irei vê-lo um dia e lhe dizer isso, levando um soneto e uma página de prosa que vou escrever por esses tempos, em sua intenção, qualquer coisa que vá, lá onde o senhor a colocar¹⁵¹. O senhor pode começar sem esses dois bibelôs. Até mais, querido Verlaine.

Sua mão

Stéphane Mallarmé.

O pacote de Villiers está com o zelador: nem precisa ser dito que zelo por ele como por minhas ameixas! Está lá o que não se encontra mais: quanto aos *Contes Cruels*, Vanier terá, *Axël* se publica na *Jeune France* e a *Eva futura* na *Vie moderne*.¹⁵²

}}}}}

¹⁵⁰ Aspirina.

¹⁵¹ *La Gloire*, publicado em *Hommes d'Aujourd'hui* e *Toujours plus souriant au désastre plus beau*, um soneto.

¹⁵² Os dois últimos textos foram publicados em revistas distintas e aos trechos; Villiers morreria em quatro anos, 1889, sem concluir *Axël*.

A Stéphane Mallarmé

Florença, 5 de maio [1897].

O senhor já me havia falado de, quando fui vê-lo só com Valéry — depois Valéry me mostrou as provas — mas, perdoe então o supérfluo desta carta — não posso me impedir de lhe escrever (como quando aplaudimos, irresistivelmente) lendo longamente

— agora, em Florença — na *Cosmopolis*, que acaba de chegar — seu poema muito esperado. É de uma audácia literária tão admirável e simplesmente cometida; — parece criar-se ali como que um promontório avançado estranhamente, muito alto, depois do qual só há a noite — ou o mar e o céu pleno da aurora.

A última página me congelou em uma emoção muito parecida com a que me dá uma tal sinfonia de Bethoven (claro, não lhe conto nenhuma novidade) — Mas depois estes gritos —

Exceto —

talvez —

uma constelação

o degrading de toda a orquestra em uma série de

participios¹⁵³: vigiando

duvidando

rolando

brilhando e meditando¹⁵⁴ —

E a grandeza pacificada da última frase, como o perfeito acordo final¹⁵⁵. — Isso é admirável. Perdoe-me por lhe dizer isso tão mal; e mesmo por lhe dizer — mas hoje, mesmo Florença não pôde me distrair do senhor; não posso fazer nada sobre isso, nem qualquer outra coisa.

Acredite-me seu jovem amigo devotado. André Gide

|||||

¹⁵³ Gerúndios.

¹⁵⁴ Versos de *Un Coup de Dés jamais N'Abolira le Hasard*.

¹⁵⁵ "Toute Pensée émet un Coup de Dés."

A André Gide.

Valvins, par Avon Seine-et-Marne.

[Sexta-feira, 14 de maio de 1897]

Ah, caro Gide, como o senhor tem generosidade literária e como sua carta se parece com o senhor. Assim esta tentativa, uma primeira, esse tatear, não o chocaram, ainda se apresentando tão mal. *Cosmopolis* foi bravo e delicioso; mas só pude apresentar a coisa pela metade, e já era, para isso, arricar muito! O poema está sendo impresso, nesse momento, tal como o concebi¹⁵⁶: quanto à paginação, onde está todo o efeito. Eu enviarei a primeira prova conveniente para o senhor em Florença, de onde ela pode segui-lo para outro lugar¹⁵⁷. A constelação afetará, fatalmente, a partir de leis exatas e tanto quanto for permitido a um texto impresso, uma aparência de constelação. É aí que o barco aderna, do alto de uma página ao pé da outra, etc: porque, e este é absolutamente o ponto de vista (que foi preciso omitir em um "periódico"), o ritmo de uma frase a propósito de um ato ou mesmo de um objeto só tem sentido se ele os imita e, figurado sobre o papel, retomado da imagem original através das Letras, deve oferecer, apesar de tudo, alguma coisa. — Tagarelo, em vez de apertar-lhe a mão pelo seu seu impulso tão nobre e caro; adeus, coloque aos pés da Senhora Gide toda minha homenagem.

Seu amigo, Stéphane

Mallarmé

]]]]]]

¹⁵⁶ Mallarmé não concordou com a versão impressa pela *Cosmopolis*. Ele viu provas da versão em livro, porém, não viu a versão final, publicada em 1914.

¹⁵⁷ Esse procedimento do correio europeu era comum na época; uma vez que houvesse um novo endereço, a carta poderia ser reencaminhada ao destinatário.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br