

Sobre Mallarmé e as artes

Zênia de Faria

Professora da Universidade Federal de Goiás

Resumo

O objetivo deste ensaio é passar em revista algumas das posições de Mallarmé, no tocante às artes e, mais particularmente, à relação entre as artes, tanto no plano teórico-crítico, como no plano da criação poética. Além disso, este ensaio pretende, também, mostrar a importância desses aspectos na concepção da poética do autor, sobretudo na sua idealização do *Livre*.

Palavras-chave

Inter-relação das artes; poética de Mallarmé; Prefácio a "Un coup de dés".

Abstract

The purpose of this essay is to review some of Mallarmé's ideas concerning the arts with special emphasis on the questions about the relation between the several arts, both from the perspective of theory-criticism, and from the perspective of poetic creation. Additionally, this essay aims to show the importance of these questions in the way the author conceived his poetics and, in particular, in his idealisation of the *Livre*.

Keywords

Interrelation between the arts; Mallarmé's poetics; preface to "Un coup de dés".

A relação entre a literatura e as outras artes tem sido um campo de exploração profícuo tanto para os escritores quanto para os teóricos e os críticos. Poucas vezes, porém, o escritor, o teórico e o crítico se reuniram em um único indivíduo para teorizar sobre essa relação entre as artes e para criar uma obra em que essa inter-relação se concretizasse. A nosso ver, Stéphane Mallarmé é um dos exemplos mais representativos desse caso. Nesse sentido, Etienne Souriau assim define a produção de Mallarmé: "(...) l'esthétique de Mallarmé est en communion profonde avec son oeuvre. L'oeuvre illustre l'esthétique, elle la justifie, elle lui donne un rayonnement. Et d'autre part, elle en procède".¹

"Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre" (p. 378),² dizia Mallarmé. Sabemos que, nesse "tout", as artes ocupam um espaço importante e desempenham um papel igualmente importante. Vários críticos, ao examinarem a obra teórico-crítica e poética de Mallarmé, se questionam sobre o papel real que as artes

desempenham em sua poética, sobre que arte ou artes Mallarmé elegeu como ponto de sustentação do *Livre*, da *Grand Oeuvre* que idealizava, e em cujo projeto passou boa parte de sua vida trabalhando. O que Mallarmé tinha em mente seria uma síntese das artes, a correspondência entre as artes ou uma hierarquia entre as artes? As posições dos críticos e exegetas, nesse sentido, são múltiplas e diversas. Segundo Hasie Cooperman, para Mallarmé, a arte perfeita era uma síntese da música, da poesia, da pintura e da dança dramatizadas no abstrato, com a ajuda da arquitetura e da escultura: seu conteúdo intelectual devia ser sugerido puramente pelo ritmo e pelo movimento.³ Para Suzanne Bernard, Mallarmé – opondo-se à idéia de Wagner sobre a fusão das artes – teria concebido uma convergência dessas artes em direção a um foco, a um ápice que seria a poesia.⁴ Guy Delfel – para quem as reflexões de Mallarmé sobre as artes constituem um "Système des Beaux Arts" – analisa a questão da seguinte forma: "[Mallarmé] cherche à instituer entre les arts une hiérarchie dans le but final de dissoudre leur multiplicité au profit de l'art qui en occupera le sommet."⁵ Paul Claudel, ao comentar a questão, apresenta o seguinte testemunho:

Mallarmé a toujours tenu que l'"explication" du monde, soit par le Vers, soit, autant que j'ai pu le comprendre au cours de nos rares conversations, par une sorte d'énonciation scénique ou de programme auquel la musique et la danse auraient servi de commentaire, soit par le livre et cette espèce d'équation typographique

qu'il a réalisé dans le "Coup de dés" était une chose possible.⁶

Para se compreender a razão de posições tão diferentes desses críticos, basta citar algumas das afirmações de Mallarmé, tiradas ao acaso de sua obra, e nas quais ele parece, a cada momento, privilegiar uma arte diferente. Por exemplo, em "Le Genre ou les modernes", ele afirma: "Le théâtre est d'essence supérieure" (p. 312). Em "Crise des vers", declara: "Nous sommes à rechercher (...) un art d'achever la transposition au Livre, de la symphonie" (p. 367). E em "La Musique et les Lettres": "(...) la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout" (p. 646). De fato, opiniões tão divergentes dos críticos, como as que citamos, se justificam por duas razões principais: por um lado, pelo fato de as relações entre as artes, na obra de Mallarmé, serem muito complexas; por outro lado, pelo fato de Mallarmé – embora tendo desenvolvido, de modo bastante aprofundado, suas reflexões sobre o assunto – ter deixado uma obra inconclusa, tanto no plano teórico, quanto no plano da criação poética. No plano teórico-crítico, as reflexões de Mallarmé sobre as artes encontram-se fundamentalmente nos textos escritos pelo poeta, a partir de 1885, e reunidos posteriormente por ele sob o título *Divagations*, obra publicada pouco antes de sua morte. Esses textos constituem ao mesmo tempo uma crítica das artes, uma poética e uma estética. Além disso, concordamos com um dos críticos de Mallarmé que não seria exagero afirmar que não apenas *Divagations*, mas também as crônicas de *La Dernière mode*, seus *Médailleurs et portraits en pied* e até mesmo seus poemas em prosa

1 Cf. o prefácio a Guy DELFEL, *L'esthétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Flammarion, 1951, p. 8.

2 S. MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945 (Bibliothèque de la Pléiade). Todas citações da obra de Mallarmé referem-se a esta edição; para evitar constantes remessas ao título da obra, indicaremos apenas o número da página, após cada citação.

3 H. COOPERMAN, *The aesthetics of Stéphane Mallarmé*, New York, The Koffern Press, 1933, p. 30.

4 S. BERNARD, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959, p.18-21.

5 Op. cit., p. 115.

6 P. CLAUDEL, "La catastrophe d'Igitur", *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1º nov. 1926, p. 553.

compõem, em seu conjunto, um estudo abrangente e coeso de estética comparada.

No entanto, o comparatismo de Mallarmé não é sistemático, no sentido em que não há uma metodologia subjacente. Por isso, talvez seja melhor dizer que Mallarmé adota uma postura comparatista, algo inerente à sua maneira de refletir, de criticar, de teorizar, que é decorrente, sobretudo, do percurso de suas buscas.

De fato, ao longo de seus textos em prosa, Mallarmé compara as diferentes artes entre si, aproxima formas das diferentes artes, compara formas de expressões das várias artes, estabelece analogias entre gêneros literários, fundindo-os ou eliminando as fronteiras entre eles.

Se em casos de textos como “La Musique et les Lettres”, “Le Genre ou les modernes”, “Richard Wagner - Revêrie d'un poète français”, “Crayonné au théâtre”, as reflexões de Mallarmé se constroem, com frequência, através de comparações e analogias entre as diversas artes – teatro, balé, pantomima, literatura e aspectos dessas artes –, em outros casos, as relações que ele estabelece entre as artes, gêneros e modos de expressão são percebidas de maneira sutil, na passagem ou oposição de um texto a outro, através de alusões a certas artes, gêneros, formas de expressão, em artigos que não tratam especificamente desses assuntos.

Mallarmé inicia sua reflexão teórica sobre as artes, de modo mais seguido, a partir de 1885, como crítico teatral da *Revue Indépendante*, recém-criada por Édouard Dujardin.⁷ Assim, é a partir de espetáculos apresentados em Paris (de 1885 a 1994) que Mallarmé desenvolve seus estudos sobre as artes. Tal é o caso, também, das crônicas de *La Dernière Mode*, que contêm uma série de comentários sobre as artes, a partir de espe-

táculos realmente realizados em Paris, ou de obras publicadas ao longo do período em que os números dessa revista apareceram.

Assim, paulatinamente, Mallarmé faz um estudo sobre *Hamlet*, sobre *Renée*, uma peça extraída do romance *La Curée*, de Zola, sobre o *Forgeron*, de Banville, sobre a pantomima, a partir da crítica do espetáculo de mímica *Pierrot l'assassin*, sobre a *performance*, na dança, das dançarinas La Loïe Fuller e La Cornalba, e sobre vários outros espetáculos artísticos.

Apesar de serem estudos concretos ou críticas sobre espetáculos ou obras específicas, já nesses artigos o poeta põe em relevo as particularidades de cada arte, visando definir sua essência. Ou, como comenta Guy Michaud, sobre a crítica que Mallarmé faz do teatro: mais do que comentar as peças a que assiste, o que interessa sobretudo ao poeta é “la façon dont il conçoit sur la scène l'Oeuvre idéale”.⁸

Já nesses estudos, a postura comparatista de Mallarmé é frequente. Por exemplo, em “Mimique”, o poeta-crítico parte do espetáculo da pantomima para mostrar que a mímica é a pura ficção literária. Nesse texto, ele compara o mímico – em virtude de sua maquiagem branca – a uma página branca: “fantôme blanc comme une page pas encore écrite”. Assim, o mímico seria um texto virtual. Essa página branca será escrita, será auto-escrita pela caligrafia corporal do mímico, com o seu “solilóquio mudo”, com sua expressão gestual e facial.

De considerações sobre a dança e sobre a bailarina, Mallarmé chega à noção da dança como escrita, metáfora, linguagem: “pourrait-on ne pas reconnaître au Ballet le nom de danse: le quel est, si l'on veut, hiéroglyphe” (p. 312). A dança é uma “écriture

corporelle”, uma “poésie dégagée enfin de tout l'appareil du scribe” (p. 304), e o balé é o “rendu plastique, sur la scène, de la poésie” (p. 312).

Mallarmé se deslumbra com a potencialidade teatral contida no livro: “Quelle représentation! le monde y tient; un livre, dans notre main supplée à tous les théâtres...” (p.334). Nas críticas sobre teatro, percebe-se que o maior interesse de Mallarmé pelas artes cênicas é decorrente da proximidade simbólica que ele estabelece entre essas artes com o processo da escrita, sem esquecer, é claro, o caráter ritual de tais artes que, cada vez mais, atrai a atenção do poeta, por sua capacidade de congrega um grande número de adeptos.

Assim, o percurso das reflexões de Mallarmé sobre as artes parte da análise de realidades particulares, específicas a cada arte, para discussões mais amplas sobre as várias artes, suas potencialidades e seus pontos convergentes. Por exemplo, em “Solennité”, acreditando que nem só a música, nem só o teatro terão a capacidade de atrair a multidão, ele concebe uma arte intermediária que consistiria na fusão da música, da literatura e do teatro, numa espécie de coral a várias vozes, de recitação pública, que prenuncia as sessões de leitura do *Livre*, pela referência a Ode:

J'imagine que la cause de s'assembler dorénavant, en vue des fêtes inscrites au programme humain, n'est pas le théâtre, borné ou incapable tout seul de répondre a de très subtils instincts, ni la musique du reste trop fuyante pour ne pas décevoir la foule: mais à soi fondant ce que ces deux isolent de vague et de brutal. L'Ode dramatisée ou coupée savamment; ces scènes héroïques à plusieurs voix. (p. 335)

São inúmeros os folhetos do *Livre*, em que Mallarmé coloca em evidência o problema da fusão das artes, ou melhor, dos gêneros. “Théâtre”, “Drame” e “Hymne” aparecem com mais frequência. Ao lado dessas artes ou gêneros, ele inclui: “poèmes”, “ballet”, “concert”, “symphonie”, “opéra”, “parade”. No folheto n. 171, o poeta nos informa: “Pièce ou cette représentation avec concert, dialogue, poème, et symphonie pour scène et orchestre occupe le fond de l'oeuvre”.⁹

Qual a relação desses estudos de Mallarmé com a obra (*l'Oeuvre, le Livre*) que ele idealizava e à qual – de acordo com sua correspondência e com o testemunho de pessoas que conviveram com ele – dedicou a parte produtiva mais importante de sua vida, e que, segundo suas próprias palavras, levaria de dez a vinte anos para ser concluída?

Por um lado, o próprio Mallarmé nos indica essa relação na introdução que escreveu para *Divagations*: “les *Divagations* traitent un sujet de pensée unique – si je les revois en étranger, comme un cloître quoique brisé exhalerait au promeneur sa doctrine” (p. 1340). Isso parece um aviso ao leitor para que não se deixe enganar nem pelo título *Divagations*, nem sobre o que foi dito pelo autor nessa mesma introdução sobre o fato de ser esse um “livre épars et privé d'architecture”. O “cloître brisé”, a falta de arquitetura a que se refere Mallarmé, devido ao aspecto fragmentário das reflexões de *Divagations*, pelo fato de o livro reunir artigos isolados, não impede nem a unicidade do pensamento, subjacente ao conjunto, nem o fato de esse conjunto conter uma doutrina.

Por outro lado, os estudiosos de Mallarmé dividem-se em três tendências, no que diz respeito à meta dessa doutrina mallarmaica sobre as artes. Para alguns críticos,

⁷ Os artigos publicados na *Revue Indépendante* compõem o conjunto de “Crayonné au théâtre”.

⁸ G. MICHAUD, *Mallarmé: l'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1953, p. 136.

⁹ Jacques SCHÉREER, *Le “Livre” de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.

tanto as reflexões teóricas de *Divagations*, quanto alguns dos poemas de Mallarmé – sobretudo “*Ses purs ongles*”, “*Salut*”, “*À la nue accablante tu*”, “*Hérodiade*” e o conto “*Igitur*” – seriam preparações para que chegasse à realização de “*Un coup de dés*”, e este último poema seria a *Obra*. Para outros críticos, tanto os textos teóricos quanto certos poemas, sobretudo os escritos nos últimos anos de sua vida, inclusive “*Un coup de dés*” e também o conto “*Igitur*”, seriam uma preparação para o *Livre*. E, finalmente, outros críticos, na esteira de Jacques Schérer, acreditam que os manuscritos do poeta encontrados após sua morte, organizados e publicados por Schérer, sob o título *Le “Livre” de Mallarmé*,¹⁰ sejam realmente os esboços e os esquemas do *Livre* sonhado por Mallarmé. Esses manuscritos foram publicados precedidos de um prefácio e de um estudo introdutório escritos por Schérer, em que o autor estabelece uma série de relações entre a obra de Mallarmé, publicada até sua morte, e seus manuscritos inéditos, publicados postumamente.

Todas essas opiniões ficam no terreno da hipótese, já que a morte precoce de Mallarmé privou-nos de futuras publicações que certamente nos permitiriam chegar a conclusões mais definitivas sobre o assunto.

Na “*Autobiographie*” que escreveu a pedido de Verlaine, em 1885, Mallarmé comenta sobre o livro idealizado:

(...) j’ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d’alchimiste (...). Quoi? c’est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil d’inspirations de hasard, fussent elles merveilleuses... J’irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu’au fond il n’y en a qu’un, tenté à son insu par quicon-

que a écrit, même les Génies. L’explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence...” (p. 662-3)

Em oposição ao *Livre*, nesse mesmo texto, Mallarmé se refere a tudo o que escreveu até então como “mille bribes”, não tendo outro valor momentâneo para ele do que “m’entretenir la main”, diz ele, e ainda: “c’est bien juste s’ils composent un album, mais pas un livre”. Ainda em “*Autobiographie*”, referindo-se com pouco caso à produção dos poetas, ele diz que estes não têm mais nada a fazer a não ser “travailler avec le mystère en vue de plus tard ou jamais et de temps en temps envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou poèmes...” (p. 664). Na Bibliografia comentada que escreveu para a edição de 1898, para suas *Poésies*, é nesse mesmo tom depreciativo que se refere a seus textos publicados até então: “ces poèmes ou études en vue de mieux, comme on essaie les becs de plume avant de se mettre à l’oeuvre” (p. 77). Assim, ao lado de suas afirmações do que não é o Livro – isto é: “album”, “stances”, “poèmes”, “cartes de visites”, “essai de bec de plume”, “ces riens” – Mallarmé refere-se sempre à sua obra futura: “un livre architectural et prémédité”, “travailler avec le mystère en vue de plus tard ou jamais”, “en vue de mieux (...) avant de se mettre à l’oeuvre”.

Diante de tudo o que foi dito, não é possível chegar-se a uma conclusão sobre a posição real de “*Un coup de dés*” no projeto do *Livre*. No entanto, se aceitamos como sinceras as afirmações de Mallarmé de que as *Divagations* “traitent un sujet de pensée unique” – apesar da variedade dos assuntos tratados –, e que contêm uma doutrina, na elaboração da qual ele trabalhou nos últimos anos de sua vida, “*Un*

coup de dés” é, no plano da criação poética, a obra do poeta que mais se aproxima dos princípios poéticos por ele expostos na citada coletânea de artigos em prosa, principalmente no que diz respeito à inter-relação das artes. Aliás, o Prefácio que Mallarmé escreveu para esse poema é bastante esclarecedor quanto à concepção multiartística subjacente à criação do poema, sobretudo no que ele chama “la surface concédée à la retine” e à sua dicção: ele expõe de maneira detalhada o funcionamento dos procedimentos formais utilizados na criação de seu poema e, também, seu modo de leitura. Não se trata, pois, de um prefácio interpretativo das idéias do texto, embora, ao indicar o modo de leitura da dimensão formal e visual do texto, o autor deixe implícito o modo como as idéias devem ser estruturadas.

No prefácio a *Divagations* (nov. 1896), Mallarmé já havia mostrado ao leitor o papel desempenhado pelo espaço em branco como elemento de construção de sua obra. Além disso, em vários de seus textos escritos anteriormente, é evidente a importância que o poeta atribui ao espaço em branco. Comentando a arte de Poe, esse é um dos aspectos pelos quais ele exprime sua admiração: “L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer que les vers” (p. 872).

Em outra passagem, o poeta mostra a necessidade de se ler “attentivement, non moins dans les blancs divisant le texte que dans le texte lui-même” (p. 847). Enfim, são inúmeras as passagens de sua obra em que o espaço em branco é colocado em evidência, como elemento significativo do texto. Assim, compreende-se que, no Prefácio a “*Un coup de dés*”, a primeira advertência ao leitor se refira aos “blancs”, porque eles “frappent d’abord” e são responsáveis pelo “espa-

çamento da leitura” que, modestamente, no primeiro parágrafo do Prefácio, Mallarmé diz ser a única novidade do poema:

Les “blancs” en effet assument l’importance, frappent d’abord; la versification exige comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse pas cette mesure, seulement la disperse. (p. 455)

Trata-se de uma nova utilização desse mesmo espaço, porém, dispersando-o. É por isso que “le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres” (p. 455). O espaço em branco assim disposto tanto pode funcionar como elemento de pontuação, como elemento de transição entre uma imagem e outra, ou como elemento de ligação entre o “fio condutor” do poema (em caracteres maiúsculos) e as demais frases ou grupos de palavras, isto é, as “subdivisões prismáticas da idéia”. Ao evitar, assim, a linearidade do poema, Mallarmé ao mesmo tempo foge à narração, à qual tantas vezes se opôs: “Tout se passe, par raccourci, en hypothèse. On évite le récit”. Além disso, tal dispersão dos “blancs” e conseqüente disposição da escrita marcam o ritmo do poema, indicando ao leitor os momentos em que a leitura deve ser mais rápida ou mais lenta, como o fazem as notações musicais em uma partitura:

L’avantage (...) littéraire de cette distance copiée [près ou loin du fil conducteur] qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d’accélérer et tantôt de ralentir le mouvement le scandant, l’intimant même selon une vision simultanée de la page. (p. 455)

A consequência disso é que, como propõe Guy Michaud:

(...) la poésie sera désormais à la fois un art du temps, où par la disposition même des phrases le lecteur sera contraint “d’accélérer et tantôt de ralentir le mouvement” – et tantôt un art de l’espace, où la mise en pages prend une valeur nouvelle, devenant une figuration de la pensée (...).¹¹

O fato de ser uma arte no espaço convida, no leitor, três modos de percepção visual: à leitura da palavra escrita se insere a leitura dos diferentes tipos e tamanhos de caracteres tipográficos, na qual se insere a leitura dos espaços em branco. Em uma carta a Gide, na época em que “Un coup de dés” estava no prelo, Mallarmé já havia dado indicações explícitas sobre essa outra dimensão que o poema deveria conter, e que poderíamos chamar, por aproximação, de caligrâmica ou de ideogrâmica.¹²

(...) la pagination où est tout l’effet(...). La constellation y affectera, d’après les lois exactes, et autant qu’il est permis à un texte imprimé fatalement une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d’une page au bas de l’autre, etc; car, c’est tout le point de vue, (...) le rythme d’une phrase au sujet d’un acte, ou même d’un objet, n’a de sens que s’il imite et figure sur le papier, repris par

11 Op. cit., p. 172.

12 Na Literatura Francesa, que seja do nosso conhecimento, a ocorrência mais antiga de um escrito que se aproxime dos caligramas ou dos ideogramas é o canto da “Dive Bouteille”, no *Cinquième Livre* de Rabelais. No entanto, pelo que nos consta, nenhum autor francês, depois de Rabelais, até a época de Mallarmé, utilizou tal recurso, cuja ampla utilização coube a G. Apollinaire. Por isso, de certo modo, Mallarmé não deixa de ser um dos reintrodutores, nos tempos modernos, dessa modalidade literária. Segundo os estudiosos do assunto, a tradição dos caligramas remontaria à Antiguidade greco-latina ou à Antiguidade oriental (Pérsia).

13 Apud Paul VALÉRY, *Oeuvres*, p. 627.

14 Cf. O. WALZER, *Mallarmé*, Paris, Seghers, 1963, p. 238.

la lecture à l’estampe originelle, n’en sait rendre, malgré tout, quelque chose.¹³

No entanto, se a intenção de Mallarmé era a de construir algo como os caligramas, a opinião dos críticos diverge quanto ao sucesso dessa tentativa: Robert Greer Cohn identifica, nos conjuntos tipográficos dispostos ao longo das páginas, diversas figuras: barco a vela, tinteiro e pena, gorro, cauda de sereia; Olivier Walzer,¹⁴ por sua vez, acredita que dificilmente – antes ou depois da leitura do poema – consegue-se perceber, nesses conjuntos, as figuras de um navio, de uma constelação, etc.

Ao invés da linha perfeita dos demais poemas, aqui a página é tomada como unidade. Com essa disposição peculiar das palavras e/ou frases, Mallarmé elimina um tipo de leitura que, segundo ele, não deleita – “le va et vient successif du regard, une ligne finie à la suivante, pour recommencer” (p. 380) – e impele o leitor a um novo modo de leitura que implica uma visão simultânea da página: inovação fundamental do poema. Da mesma forma que, para a leitura de “Igitur”, o autor convoca “l’intelligence du lecteur qui met les choses en scène elle-même” (p. 433), Mallarmé retoma aqui a idéia do teatro espiritual, mental, ao indicar ao leitor que sua relação com o texto, no que diz respeito à disposição das palavras e/ou frases se processa numa “mise-en-scène spirituelle exacte” (p. 455). Como o sugere Meschonnic, “Mise-en-scène y équi-

vaut à simultanéité visuelle dans l’association ‘mise-en-scène spirituelle’ et ‘vision simultanée de la page’”.¹⁵ O resultado é que: “La fiction affleurerá e se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires d’une frase capitale dès le titre introduite et continuée” (p. 455).

A exploração das possibilidades tipográficas da escrita, quanto à sua disposição na página e à variação do tamanho dos caracteres – como Mallarmé o fez em “Un coup de dés” – já fazia parte das preocupações do poeta bem antes da publicação desse poema. De fato, um comentário a esse respeito em “Le Livre, instrument spirituel” (publicado em 1º de julho de 1895) levamos a crer que o poeta já trabalhava nesse poema desde essa época. No citado artigo, Mallarmé já concebia a possibilidade de uma obra com a mesma disposição tipográfica de “Un coup de dés” e a capacidade dessa disposição tipográfica em manter a atenção do leitor:

Pourquoi – ce jet de grandeur, de pensée ou d’émotion considérable, phrase poursuivie en gros caractères, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d’enthousiasme: autour, menus, des groupes, secondairement d’après leur importance, explicatifs ou dérivés – un semis de floritures. (p. 381)

No Prefácio a “Un coup de dés”, além do aspecto visual, Mallarmé também orienta o leitor sobre a leitura oral do poema:

Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements fuites, ou son dessein même résulte pour qui veut lire à haute voix une partition. La diffé-

rence des caractères d’imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d’adjacents, dicte son importance à l’émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de la page, notera que monte ou descend l’intonation. (p. 455)

A referência à partitura, à presença dos motivos, à modulação da entonação, de acordo com a diferença de tamanho dos caracteres tipográficos, ao aspecto contrapontístico da prosódia – apontando para a concepção musical não só da estruturação do poema, mas de sua leitura –, ao explicitar o parentesco do poema com a música, amplia a dimensão pluriartística que o leitor já percebera até então em “Un coup de dés”. Mallarmé conclui seu prefácio indicando as influências subjacentes à “tentativa” que é a criação de “Un coup de dés”, entre as quais ele cita a música:

(...) la tentative participe avec imprévu de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s’accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la musique entendue au concert. (p. 446)

Apesar de a disposição tipográfica de “Un coup de dés” permitir que o poema seja lido como uma partitura, parece que isto não basta para Mallarmé, para que a literatura “retome à música o que lhe pertence”. Sua intenção é a de ir além: “le genre que c’en devienne un comme une symphonie” (p. 456). Aliás, aqui, ele apenas reitera uma aspiração já confessada anteriormente: “achever la transposition au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien” (p. 367).

Além dos aspectos já citados, vários críticos¹⁶ viram na disposição dos diferentes

15 MESCHONNIC, “L’enjeu du langage dans la typographie”, *Littérature*, out. 1979, n. 35, p. 47.

16 Por exemplo, Albert Thibaudet, Guy Michaud, Guy Delfel, Edward Bird e Paula Gilbert Lewis,

conjuntos de palavras – compostos de caracteres tipográficos diferenciados – em torno da “phrase-titre”, uma coreografia de balé, na qual os conjuntos sugeririam as diversas bailarinas, e a “phrase-titre” sugeriria a bailarina principal.

Assim, o poema se encontra na confluência de várias artes: poesia, teatro, balé, artes visuais e criação musical. As diferentes competências intelectuais e sensoriais do leitor são

chamadas a participar, para a leitura, a compreensão e a fruição máxima desse poema.

Tendo em vista a complexidade e a amplitude da questão examinada, esta breve exposição não poderia ser exaustiva e, conseqüentemente, este ensaio não é conclusivo: é, tão somente, uma tentativa de colocar em evidência a importância e a abrangência da relação entre as artes na obra e na poética de Mallarmé.

A fala, o recitativo e o canto

Estrutura da ação na comédia romana

Johnny José Mafra

Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

Este ensaio contém reflexões sobre a comédia romana e a organização da ação. Discute sumariamente a questão da divisão em atos e propõe que a comédia de Plauto e Terêncio deve ser vista como um conjunto de segmentos constituídos teoricamente de partes faladas e partes cantadas, que se organizam de acordo com determinadas regras. O ensaio pretende contribuir para o esclarecimento de pontos importantes da história literária, especialmente no campo do teatro cômico.

Palavras-chave

Comédia romana; Plauto; Terêncio; *diuerbia*; *cantica*.

Abstract

This essay contains some considerations about the Roman comedy and the structuring of the action observed in it. It briefly discusses the question of the division of the action into acts. It also proposes that the comedy of Plautus and Terentius should be considered as a set of segments constituted, in theory, of an array of spoken and sung parts, organised in accordance to certain rules. The essay aims at contributing to the clarification of important points in literary history, especially in the field of comic theatre.

Keywords

Roman comedy; Plautus; Terence; *diuerbia*; *cantica*.

Considerações gerais

As reflexões sobre a estrutura da comédia romana levam às origens gregas do teatro e à observação de que o próprio drama grego sofreu alterações fundamentais de uma fase a outra. A Comédia Antiga constava de prólogo, párodo, agon, parábase, episódios e êxodo. A Comédia Nova rompeu com essa estrutura, eliminando a parábase, com a conseqüente diminuição da parte coral e aumento da ação dialogada dos episódios. Do coro nada mais restou que um grupo de músicos e dançarinos que marcavam os intervalos da ação.

A comédia romana, partindo da comédia grega e continuando o processo de evolução da Comédia Nova, introduziu alterações estruturais profundas, o que constitui uma marca da originalidade do autor latino.

São unânimes os gramáticos antigos e os críticos em afirmar que a comédia romana não tem coro. Mas o poeta romano manteve a música e o canto como elementos essenciais do espetáculo, de modo que, alternando com a fala, num jogo de ritmo e som, o recitativo e o canto se tornaram instrumentos capazes de expressar todo tipo de ação e de emoção. A ação cômica, então, era representada por atores que dialogavam, falando ou cantando, ou declamavam. A trajetória cômica obedecia a uma única forma: a alternância de *falas*, *cantos e recitativos*, ou, em latim, de *diuerbia* e *cantica*.