

Stéphane Mallarmé e Paul Celan: testemunhos do desastre

Marcelo Reis de Mello^a

Resumo

Demonstra-se a produtividade da noção de desastre da escrita – na perspectiva de Maurice Blanchot (perda do astro) – para a leitura da poesia de Stéphane Mallarmé e Paul Celan. No início vemos como Mallarmé diferencia radicalmente um texto que informa sobre os acontecimentos cotidianos em velocidade inapreensível (o jornal), e um texto que resiste a assumir uma forma fechada, propondo-se à cadência do olhar e da leitura, constelando os signos – desastrando-os, levando o próprio texto a colidir permanentemente. Ou seja, um texto que se apresenta ele mesmo como desastre (a poesia). Em seguida, parte de um texto de Shoshana Felman para pensar a dimensão testemunhal da poesia de Mallarmé e Celan, indissociáveis da “quebra de um mundo”.

Palavras chave: Escrita; Desastre; Poesia; Testemunho.

Recebido em: 10/11/2019.

Aceito em: 07/12/2019.

^a Marcelo Reis de Mello é coordenador da área de Literatura da COART UERJ. Doutor em Literatura comparada e mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: m.r.mello@hotmail.com.

Um balbucio, que a frase parece, aqui recalçado
no emprego de incidentes múltiplo, se compõe
e se enleva nalgum equilíbrio superior, com
balanceamento previsto de inversões.

Stéphane Mallarmé

Na coletânea de ensaios *Divagations* (1897), Stéphane Mallarmé fala-nos de um desastre que começa no apagar do século XIX e culminaria na sua controversa e frequentemente mal compreendida *Crise de vers*, provavelmente a mais famosa das divagações. Alguns dos textos recolhidos em *Divagations* foram escritos originalmente para publicação em jornal, como é o caso do texto que trata especificamente do livro: *Quant au Livre* [Quanto ao Livro], no qual o autor contextualiza a relação entre literatura e a sociedade de seu tempo, referindo-se agora não apenas a uma violência cometida contra o verso, mas a um desastre na livraria:

Uma notícia correu com o vento de outono, o mercado, e voltou para as árvores desfolhadas só elas: tiram daí vocês um retrospectivo riso, igual ao meu: tratava-se de desastre na livraria, rememorou-se o termo de «Krach»? (MALLARMÉ, 2010, p. 174)

Mallarmé, em mais uma manifestação de seu espírito insurgente, escreve um texto para jornal posicionando-se contra a banalização da palavra e o utilitarismo da linguagem informativa dos próprios jornais. O ensaio é dividido em três partes, *L'action restreinte* [A ação restrita], *Étalage* [À venda] e *Le Livre: instrument spirituel* [O livro, instrumento espiritual], entre os quais a imagem do desastre ocupa um lugar central, considerando a sua localização e importância para a compreensão do texto. No início, o poeta discute o que seria a ação literária para distingui-la da ação política, na defesa de uma dimensão transcendental e superior da literatura diante do investimento renitente na informação cotidiana que baliza o jornalismo.

No subcapítulo *Étalage*, ao qual pertence a citação do primeiro parágrafo, política e literatura são diferenciadas pela descrição de um fenômeno ligado ao surgimento da imprensa como meio de comunicação em massa: o *folhetim*. De modo que o *krach* da livraria, que poderia ser lido como uma enorme deflação na venda de livros, diz respeito mais precisamente

ao fato de que, nessa época, a literatura começa a tornar-se definitivamente refém dos interesses da indústria editorial, sobretudo no caso dos autores de romances: “Não desaprovo senão o retorno de alguma trivialidade ao livro primitivo que partilhou, em favor do jornal, o monopólio dos utensílios intelectuais, talvez para aí se descarregar.” (MALLARMÉ, 2010, p. 176). Nessa época, a indústria do romance cresce exponencialmente com a popularização dos folhetins, o que acaba propiciando o surgimento de escritores empresários e a implantação das primeiras leis de direito autoral e propriedade intelectual. Alguns romancistas, como Alexandre Dumas e Eugène Scribe, precisam produzir tão rápido que chegam a terceirizar a escrita de seus livros. Seria o início de uma prática batizada por Charles Augustin Sainte-Beuve de “*la littérature industrielle*”. (SAINTE-BEUVE, 2013).

O desastre da livraria sobre o qual escreve Mallarmé em seu ensaio, num estilo exagerado e que parodia a linguagem jornalística, é um recurso irônico evidenciado pela utilização de um termo típico da época – o *krach* (em inglês, *crash*; em português, colisão ou batida). Este anúncio de uma “quebra das livrarias” provoca um efeito propositadamente ridículo, pela falta de importância com que a população em geral tenderia a considerar o fato, ao contrário do que aconteceu com o “Escândalo do Panamá”¹ ou do que viria a acontecer em 1929 com a quebra (*crack*) da Bolsa de Nova Iorque. Na verdade, o alardeado “desastre na livraria” está menos relacionado com a diminuição nas vendas de livros do que com superinflação de uma literatura comercial, em que periodistas e romancistas se confundem, sobretudo em sua tentativa de dizer ou informar a realidade *naturalmente*: “O descrédito, em que se coloca a livraria, tem a ver, menos com uma parada de suas operações, não o descubro; que com sua notória impotência para com a obra excepcional” (MALLARMÉ, 2010, p.179).

Então o poeta simbolista dirige a sua crítica à supressão da literatura pela hegemonia da imprensa, por um lado; mas, por outro, critica a própria adesão da literatura (sobretudo a literatura de viés naturalista) ao compromisso mercadológico da indústria editorial. Recrimina também a docilidade dos autores e a passividade dos leitores implicados nessa relação entre editores, leitores e *best sellers* – as estrelas do momento. Em síntese, pode-se dizer que Mallarmé está demonstrando

¹ Mallarmé certamente faz referência aqui ao *krach* conhecido como “Escândalo do Panamá” (1888-1893), um caso de corrupção que estourou na Terceira República Francesa em 1892, ligada à construção do Canal do Panamá. Quase um bilhão de francos foram perdidos quando o governo adotou subornos para manter o silêncio sobre os problemas financeiros da Companhia do Canal do Panamá, neste que é considerado o maior escândalo de corrupção monetária do século XIX. O caso envolveu altas personalidades e altos funcionários do governo e da imprensa francesa.

a diferença radical entre um texto que apenas informa sobre os acontecimentos cotidianos em velocidade inapreensível (o jornal) e um texto que resiste a assumir uma forma fechada, propondo-se à cadência do olhar e da leitura, constelando os signos – desastrando-os, levando o próprio texto a colidir permanentemente: *krach*. Ou seja, um texto que se apresenta ele mesmo como desastre (a poesia). Não é por outro motivo que a poesia não deveria ser etiquetada com o preço das narrativas de folhetim, insistindo em permanecer “fora e à revelia da colocação de cartazes, do balcão prostrado sob os exemplares ou de representantes comerciais exasperados.” (MALLARMÉ, 2010, p. 180).²

A crítica de Mallarmé à banalidade do texto jornalístico não se aplica às ferramentas ou às tecnologias utilizadas na produção de um tabloide, como se sabe. As máquinas tipográficas não são o problema; ao contrário, podem possibilitar novos e inesperados arranjos aos poetas. Isso nos permite compreender uma dimensão fundamental de seu poema *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard* [Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso], que se aproveita explicitamente dos novos recursos gráficos gerados pelo desenvolvimento da imprensa. Esse que seria considerado um dos poemas mais importantes do final do século XIX, cuja atualidade nos parece inequívoca depois de mais de cento e vinte anos, não é uma insurreição ingênua contra a aceleração da vida moderna, mas um gesto de apropriação da linguagem jornalística para apresentar (não a realidade) a impossibilidade de representação definitiva do presente; a falta insanável ou o infinito referencial de toda palavra, de todos os signos: *Un journal reste le point de départ; la littérature s’y décharge à souhait*. “Um jornal permanece o ponto de partida; a literatura aí se descarrega a desejo.” (MALLARMÉ, 2010, p. 181).

Podemos dizer que o poeta institui um rito ou que ele ritualiza os elementos de uma linguagem que, na composição normal de um periódico, não passam de instrumentos monótonos de comunicação: “[...] uma monotonia – sempre a insuportável coluna que as pessoas se contentam em distribuir, em dimensões de página, cem e cem vezes.” (MALLARMÉ, 2010, p. 183). Mallarmé subverte as funções “naturais” da máquina tipográfica e produz uma escrita contra o jornalismo de dentro do jornal, não somente não informativa como

² Sobre esse ponto, escreve o crítico Marcos Siscar (2010, p. 251): “Justamente por estar ausente dos lugares de poder, como argumenta Mallarmé, a poesia é aquela que pode se arriscar a fundo, que pode formular o seu esvaziamento de modo mais extremo, que pode denunciar a “crença” ou a “fé” na realidade da arte mimética, por exemplo.”

também informe, ou seja, resistente a assumir uma forma determinável.³ E, abrindo-se a uma forma informe, não se entrega a uma palavra ou a um silêncio final. Como já vimos, ele investe em um silêncio ruidoso, na medida em que os signos do desastre (as palavras e frases ou versos estilhaçados) estão sempre retornando a um lugar que não cessa de se diferir. Sobre um silêncio ruidoso, escreve Maurice Blanchot (2016, p.82): “A palavra, quase privada de sentido, é ruidosa. O sentido é silêncio limitado (a palavra falada é relativamente silenciosa, na medida em que ela porta aquilo em que ela se ausenta, o sentido já ausente pendendo para o assêmico.” Se a poesia é linguagem *limiar*, se não ocupa um lugar específico, mapeável, então não se rende nem à força de um silêncio acachapante nem à tagarelice sem fim. Como escreveu Haroldo de Campos, em seu prefácio a *Um lance de dados*, trata-se de uma *dispersion volatile* “dispersão volátil” de significantes em perpétuo movimento. (CAMPOS, 1979, p. 121).

Voltando ao início da *divagação*, no subcapítulo *L'action restreinte* [Ação restrita], é interessante o modo como Mallarmé entende a relação entre poesia e sociedade, que começa explicando a partir de uma conversa que teve com um *camarada* sobre a necessidade de ação e criação no meio literário. Esta referência a um *camarada* não é gratuita. Basta considerar que o texto foi escrito em uma data posterior e bastante próxima ao fracasso da comuna de Paris, em 1870. Questão relevante e bem explicada no artigo “O livro e o jornal: da relação entre literatura e sociedade segundo Stéphane Mallarmé”, crucial para a elaboração da hipótese sustentada aqui, em que escreve Larissa Drigo Agostinho (2010, p. 93-94):

De acordo com o camarada [de Mallarmé], a ação seria produzir em muitos um movimento que gerasse a mesma emoção que provoca no autor a escrita de um texto. Mallarmé opõe-se a essa ideia de ação e à necessidade de reconhecimento e identificação catártica do público, sublinhando que o ato de escrita se aplica ao papel, e este ato não possui nenhum traço de luminosidade, não se trata de escrever luminosamente sob um campo obscuro como os astros, mas ao contrário, o escritor escreve “preto no branco”. O ato de escrever se configura, justamente, em oposição ao jornal que busca esclarecer e relatar a verdade dos fatos. Ao escrever “preto no branco”, a poesia, para Mallarmé, mantém o mistério original da página virgem, ela complexifica, em nome de uma verdade que transcende os fatos.

³ Em seu ensaio “O Mallarmé de J.-P. Richard”, afirma Michel Foucault (2001, p. 187): “[...] o problema da análise literária se deslocou: trata-se agora de confrontar a forma e o informe, de estudar o movimento de um murmúrio. Em vez de analisar o formal por esse lado diurno, orientado para o sentido, em vez de tratá-lo em sua função significante, ele é considerado pelo seu lado sombrio e noturno, pela sua faceta voltada para seu próprio desenlace: de onde ele vem e vai de novo se perder. A forma não é senão um modo de aparecimento da não-forma (talvez o único, mas ela não passa dessa transitória fulguração).”

É por essa razão que um poeta não deve, segundo Mallarmé, se manifestar em relação ao cotidiano das páginas dos jornais, cuja única pretensão é sintetizar os pequenos acontecimentos de um bairro sobrecarregando-se de banalidade. O poeta deve se omitir com relação ao cotidiano, apagando sua individualidade e todo traço de sua personalidade em seus escritos. Escrever é morrer enquanto indivíduo [...].

A escrita poética para Mallarmé não coincide com um esclarecimento, e a palavra do poeta não nos ajuda muito a iluminar o significado das coisas. Se é possível falar de uma ação política, na perspectiva mallarmeana de literatura, ela dificilmente poderia coincidir com as palavras de ordem da Revolução. Porque a poesia, para ele, deve colocar em xeque também a certeza (e a clareza) da palavra revolucionária, que, como estamos fartos de saber, propõe a demolição de uma ordem para restabelecê-la em seguida, sob uma nova égide. A poesia devia afastar-se da propaganda. E, por isso mesmo, apropria-se dos seus mecanismos, utiliza os seus materiais, subverte as suas ferramentas, a sua tecnologia e avança, corroendo por dentro toda essa iluminação artificial de uma realidade vendida no atacado, toda crença cimentada entre jornalistas e romancistas comerciais na possibilidade de narrar objetivamente a história, sua pretensa capacidade de relatar o presente.

O que está em jogo para Mallarmé é um certo conceito de História e, particularmente, uma noção de Modernidade que escapa à linearidade descritiva e às relações de pura filiação, ao progresso como relação causal. A catástrofe do poema é também um modo de apresentar o presente em sua dispersão, formado não apenas da violência antirrepresentacional, mas também pela elaboração de novas estratégias de trabalho com a palavra representativa. A palavra mallarmeana não é apenas obscura, plena opacidade, sombra indecifrável. Ela também pode representar as coisas, mimetizá-las, ainda que seja apenas para negá-las adiante. Porque a sua força consiste em conseguir manter-se na extrema insatisfação da linguagem, de modo que a palavra não cessa ao encontrar uma imagem no mundo. Essa imagem – esse fragmento da constelação continua seu movimento, reenviado incessantemente a uma nova abertura, furo, erro ou errância que faz com que a palavra

poética, mesmo nos momentos em que parece manter acesa uma feição astral (orientada), “desastre” o texto.

O suicídio ou abstenção, nada fazer, por quê? – Única vez no mundo, porque em razão de um acontecimento sempre que explicarei, não há Presente, não – um presente não existe. Por falta de que se declare a Massa, por falta – de tudo. Mal informado aquele que se gritaria seu próprio contemporâneo, desertando, usurpando, com impudência igual, quando o passado cessou e que tarda um futuro ou que os dois se remesclam perplexamente em vista de mascarar o afastamento. (MALLARMÉ, 2010, p. 172).

Mallarmé acaba não explicando qual foi o “evento” que transformou tão radicalmente essa percepção do tempo histórico, fazendo com que um presente não exista mais. Podemos especular que se trata da Revolução Francesa e que, a partir de 1789, o tempo se tornou tão vertiginoso, que o fim do *Ancien Régime* acaba implicando também o fim de um regime (conjunto de regras) aplicável ao presente. Então o presente torna-se somente *l'écart* – a lacuna entre o que não cessa de passar e o que está sempre sendo adiado: ainda não. Muito difícil resistir aqui a uma comparação entre a perspectiva mallarmeana e aquela, exaustivamente comentada, de Charles Baudelaire, em que o poeta é identificado com o pintor da vida moderna, o artista *flâneur* a errar por Paris em busca de alegorias de um presente que já não é mais.

Neste caso, a paixão do olhar que convoca o pintor da vida moderna às ruas da metrópole também não é a do jornalista: ele não busca um retrato fiel. Os croquis de Constantin Guys (pintor a quem Baudelaire dedica o famoso ensaio) são urgentes porque a matéria de que são feitos os seus personagens é espectral. Ele pinta não as pessoas em sua suposta *naturalidade*, mas o seu movimento na velocidade do espaço urbano, o rastro deixado pelos corpos que estão sempre em vias de desaparecer. No entanto, o pintor de que fala Baudelaire não é exatamente um *flâneur*, pois, embora alimente um agudo desdém pelo tempo imóvel das velhas estátuas, não se embriaga do que é vulgar e perecível – a sua tarefa é “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). e então se apressa, se debate, lutando com seu lápis para que as imagens não lhe escapem. Não corre atrás de imagens exatas da natureza, nem figuras fornecidas pelos modelos

clássicos. Baudelaire fala das imagens vivas desses fantasmas pelos quais o pintor tem seus olhos atravessados, as figuras do seu tempo – um presente que se apresenta em vertigem e que a memória traduz em perfeitos esboços.⁴

Para nós interessa também o fato de que o personagem elogiado por Baudelaire, em críticas tão apaixonadas, seja um artista e jornalista. Ou melhor: jornalista e artista. Em uma carta endereçada a Gavarni, Constantin Guys se define assim: “Sou francês, artista, ainda que de contrabando, e o jornal não é uma coletânea puramente artística, é um jornal sério, ou seja, verdadeiro”. (DUFILHO apud BAUDELAIRE, 2010, p.128). Portanto, ele acredita “seriamente” no valor das reportagens e na importância da sua autonomia em relação às artes. Inclusive receia que a sua prática artística prejudique a imagem do jornal em que trabalha, como redator e diretor-gerente, o *Illustrated London News*. Seu olhar e o modo escolhido por ele para dar vida aos fatos retratados é que constituem o diferencial, a marca reconhecida por Baudelaire. Ambos rejeitam os “paisagistas” e a natureza sem ação. Para Guys o pintor é ator social, e não um mero espectador dos acontecimentos. Para Baudelaire, sua paixão e sua tarefa consistem em esposar a multidão. Sendo um observador apaixonado, deve encontrar prazer ao fixar domicílio no inconstante, no movimento, no fugidio, no infinito. Indivíduo que espelha o agito multitudinário, como um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada movimento, se torna capaz de apresentar a multiplicidade e a graça cambiante desses elementos: “É um eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 30)

A esta altura, talvez fosse prudente fazer a costureira e muito aceita distinção entre as poéticas de Baudelaire e Mallarmé: de um lado o poeta romântico, sensual e subjetivo; de outro, o poeta impessoal e irônico, inimigo do *eu*. Sobre isso, é corriqueira a compreensão de que a “última fase” da poesia mallarmeana foi marcada justamente por uma “desbaudelairização” (SHEIBE apud MALLARMÉ, 2010, p. 11). Mas se é precisamente a instabilidade da linguagem que constitui o campo de forças em que atuam, qual seria o sentido de separá-las definitivamente a partir de elementos que se aplicam apenas a momentos específicos? Hoje sabemos,

⁴ “Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível [...]” (Baudelaire, 1996, p. 25). É ainda: “Existe um elemento que acrescenta muito à força vital dessa tradução lendária da vida exterior. Refiro-me ao método de desenhar de G. Ele desenha de memória, e não a partir do modelo, salvo em casos (a guerra da Crimeia, por exemplo) em que há necessidade urgente de tomar notas imediatas, rápidas, e de fixar as linhas principais de um tema. Na verdade, todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza.” (Idem, p. 30).

ou deveríamos saber, o quanto é possível encontrar em Baudelaire os elementos de uma poesia não-representacional e alegórica, como demonstra Paul de Man (1999, p. 205) em *O ponto de vista da Cegueira*. Assim como nos poderíamos esforçar para reconhecer, mesmo no “último” Mallarmé, os traços de uma poesia representacional e formas (por mais fraturadas que sejam) do *eu*:

Mallarmé mantém-se um poeta representacional tal como permanece de facto um poeta do eu, por muito impessoal, desencarnado e irónico que esse eu se possa tornar numa figura como a do “Maitre” de *Un Coup de Dés*. A poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu. (DE MAN, 1999, p. 203)

Os exemplos dessa persistência da função mimética na poesia mallarmeana podem ser conferidos no texto de Paul de Man, e não tenho a pretensão de endossar a sua tese aqui. Piero Eyben é um dos críticos que contestam a sua suposta “ânsia por uma busca da representabilidade” (EYBEN, 2012, p. 544) e vai propor uma contraleitura dos poemas mallarmeanos em termos de uma linguagem que é silêncio e não se deixa conduzir de jeito nenhum pelo significado. De qualquer modo, neste momento, basta reconhecer que Mallarmé e Baudelaire se encontram não necessariamente como fundadores da poesia moderna, mas como afundadores de antigas estrelas que orientavam a poesia europeia até meados do século XIX. Mesmo embebidos, ainda, de certo vocabulário romântico (“talento”, “gênio”, “eternidade”, “perfeição”), os dois reconhecem que a poesia não é mais refém de um voo ascensional ou de um olhar panorâmico e altivo sobre o mundo. Nem mesmo o céu interessa mais ao poeta enquanto espaço privilegiado de contemplação, ou pela proximidade das estrelas – mas porque toda altura nos coloca na iminência de um desastre. O majestoso albatroz de Baudelaire, antigo príncipe das alturas, caminha exilado entre a turba vulgar dos marinheiros. O cisne, símbolo clássico da beleza, é exilado junto aos animais de feira pelas calçadas de Paris. Mallarmé, por sua vez, utiliza os instrumentos de fabricação dos jornais para a composição de seu poema tipográfico e cosmográfico, esburacando e estilhaçando a significação. Em seu *Toast Funèbre* [Brinde

Fúnebre]: “A multidão feroz anuncia: Nós somos / A triste opacidade de espectros futuros.” (MALLARMÉ, 2012, p.11).

O pintor da vida moderna, de Baudelaire, busca com violenta paixão encontrar os traços que compõem as imagens de um presente que não cessa de escapar. Pintor destinado a produzir rascunhos, esboços, porque o tempo se apresenta em toda a sua vertigem, sendo preciso, de algum modo, obliterar a profundidade de todos os outros tempos para apreender o agora, em superfície, nos breves e precários ensaios visuais de Constantin Guys.⁵ Ciente disso, Paul de Man vai comparar a modernidade de Baudelaire à de Nietzsche, afirmando que nas duas seria fundamental a dimensão do esquecimento – um esquecimento ativo.⁶ Quanto a Mallarmé, vimos há pouco o quanto ele se opõe às tentativas grosseiras do jornalismo de fazer uma descrição pura do presente, ironizando sua ânsia por informação: “Mal informado aquele que se gritaria seu próprio contemporâneo (...)”. Assim, de modo mais ou menos alegórico, mais ou menos representacional, ambos se movem por meio de uma ambivalência temporal – esse tempo entreaberto como uma ferida, presente-limiar que nos remete a Paul Celan, um poeta que mantém inúmeras afinidades com a poesia estelar e o problema do desastre. Com ele é que se conclui o texto de Paul de Man (1999, p.205-206)

Quando um dos mais significativos poetas líricos modernos, o poeta alemão Paul Celan, escreve um poema sobre o seu predecessor mais importante, Hölderlin, não escreve um poema sobre a luz, mas sobre a cegueira. A cegueira não é aqui causada por uma ausência de luz natural, mas pela ambivalência absoluta de uma linguagem. É uma cegueira voluntária e não uma cegueira natural, não é a cegueira do adivinho, mas a de Édipo em Colono, que aprendeu que não cabia no seu poder resolver o enigma da linguagem. Um dos modos como a poesia lírica se depara com este enigma é na ambivalência de uma linguagem ao mesmo tempo representacional e não-representacional. Toda a poesia representacional é sempre também alegórica, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e obscurece o significado literal específico de uma representação aberta à compreensão. Mas toda a poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão, apenas para mais tarde descobrir que a compreensão a que chega está necessariamente errada.

⁵ “Infeliz daquele que estuda no passado outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto deixar-se impregnar por ele, perde a memória do presente e abdicando do valor e dos privilégios propiciados pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade provém da marca que o tempo imprime às nossas sensações.” (Baudelaire, 2010, p. 38)

⁶ A mesma ambivalência temporal leva Baudelaire a emparelhar a evocação do presente com termos como “représentation”, “mémoire” e mesmo “temps”, que abrem perspectivas de distância e de diferença no interior da unicidade aparente do instante. A sua modernidade é também, como a de Nietzsche, um esquecimento ou uma supressão da anterioridade. As figuras humanas que simbolizam a modernidade são definidas por experiências tais como a infância ou a convalescença, por uma frescura de percepção que resulta de uma tábua rasa, da ausência de um passado que não teve ainda tempo para manchar a imediatividade da percepção (apesar de aquilo que é descoberto de novo prefigurar o fim de semelhante frescura), de um passado que, no caso da convalescença, é tão ameaçador que tem de ser esquecido. (De Man, 1999, p. 179).

Shoshana Felman, em seu texto “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, traça um importante ponto de contato entre as poéticas de Paul Celan e Stéphane Mallarmé, na contracorrente da crítica hegemônica dos seus trabalhos, que tende a distanciá-los e reafirmar diferenças inconciliáveis. Em geral, porque se tomava tradicionalmente a *Crise de vers* mallarmeana enquanto revolução puramente formal, como se a sua importância irradiasse apenas do anúncio de um fim do ciclo histórico do verso, ignorando que “na percepção de Mallarmé a mudança formal é crucialmente e implicitamente dotada de uma dimensão política” (FELMAN, 2000, p. 32).

Alguns críticos contemporâneos importantes já se tinham situado e tratado desse vício de parte da crítica. Além do já citado Paul de Man, Jacques Rancière se ocupa do problema no livro *Mallarmé: la politique de la sirene*, de 1996; ou, bem antes deles, o próprio Jacques Derrida, que, em 1969, escrevera um artigo candente no qual abordava a dimensão política da poesia mallarmeana, chamado “La double séance” [A dupla sessão], defendendo a potência de *disseminação* contra uma ideia restrita de polissemia. E ainda Michel Foucault, que, em um ensaio de 1964, comentava “O Mallarmé de J.-P. Richard”, relativizando as críticas feitas ao método de análise do crítico francês e defendendo o modo como ele articula as diferentes textualidades mallarmeanas, sem desconsiderar os dados biográficos do poeta em sua leitura. No Brasil, poderíamos citar o trabalho recente de Marcos Siscar, sobretudo o livro *Poesia e Crise*, de 2010, em que se propõe pensar a produtividade da *Crise de vers* para além da perspectiva naturalizada pelo nosso Concretismo, retraduzindo a “crise do verso” por “crise de verso”. E ainda Raúl Antelo, que vai falar de um “Mallarmé indiano” e de sua aparição na literatura latino-americana, “não limitada, absolutamente, ao *revival* dos irmãos Campos.” (ANTELO, 2014, p. 214).

O que há de importante e diferente no artigo de Felman, ex-colega de Paul de Man na universidade de Yale, é o cruzamento direto dos projetos poéticos de Mallarmé e Celan (feitas as devidas reservas e distinções) a partir de uma noção de *testemunho*; problema que constitui um dos eixos centrais da sua pesquisa.⁷ Este seria apenas um lugar-comum, caso tratasse unicamente de Celan, pois não faltam análises sobre a dimensão testemunhal do “poeta sobrevivente”. Mas o que

⁷Cf. Felman, 1991.

ela começa a dizer é que a forma escolhida por Mallarmé para proclamar a revolução que se processava na poesia francesa é, também, um testemunho. O testemunho de uma violência cometida ao verso, mas que não diz respeito apenas a uma transgressão literal das regras de prosódia e à desobediência ao império do alexandrino, e sim de transformações irreversíveis no ritmo de vida e processos profundos de mudança cultural, política e histórica.

De fato, trago novidades e das mais surpreendentes. Um tal caso nunca foi visto antes. Fizeram violência ao verso.

Os governos mudam: mas sempre a prosódia permanece intacta: ou ela passa despercebida pelas revoluções, ou os ataques violentos a ela não se impõem devido à opinião de que este dogma fundamental nunca pode variar. (MALLARMÉ apud FELMAN, 2000, p. 30).

Para Shoshana Felman, o que mais chama a atenção nesta fala-testemunho de Mallarmé, feita para uma plateia de ingleses em Oxford, não é que o verso foi rompido, mas a sugestão de que a ruptura do verso tem a ver com algo inaugurado (e não consumado) pela Revolução Francesa. Justamente aquilo que os choques traumáticos entre classes e dogmas da Revolução teriam deixado de fora ou não teriam conseguido romper, torna-se agora, finalmente, a mais surpreendente das novidades anunciada pelo poeta. Em seu testemunho, Mallarmé não seria apenas *vítima* de um acidente: ele mesmo é quem o persegue e o desdobra, por compreender (de modo mais ou menos consciente) que nesta *acidentalização* se processa também uma libertação. A partir dessa hipótese, Felman relata uma coincidência histórica: no mesmo ano em que as aulas em inglês de Mallarmé são publicadas, 1895, Freud se depara com a teoria dos sonhos pela análise dos sonhos de Irma, o que lhe permite (a Felman) compreender a *livre associação*, por um lado, e o *verso livre*, por outro, como dois testemunhos formados de “um processo de fragmentação - de quebra, de ruptura e de deslocamento - do sonho, do verso, da linguagem, da unidade aparente, mas enganosa, da sintaxe e do sentido.” (FELMAN, 2000, p. 36).

Meio século depois, seria possível localizar em Paris um outro poeta, desta vez vinculado à língua alemã, cujos poemas dramatizam uma crise ainda mais grave e mais aguda

relacionada com o verso, partindo não mais da renovação propiciada pelos embates revolucionários, e sim da catástrofe incomensurável desencadeada pela Segunda Guerra e, em especial, pela Shoah.⁸ Tanto Mallarmé como Celan escrevem com base em um trauma, uma violência atrelada a um cataclismo histórico. Mas se Mallarmé é transformado no arauto da poesia francesa que chega para trazer “novidades surpreendentes” aos ingleses de Oxford, Paul Celan foi um poeta desterrado, perseguido e expulso do que poderia ter-se considerado uma pátria. A crise de linguagem mallarmeana se propõe, neste caso, como um embate crítico e um esforço vital de dizer, ou de testemunhar a catástrofe da (e na) língua alemã, que é, como vimos, não apenas a língua materna, mas a língua dos assassinos da sua mãe.

Ainda que Celan falasse muitos idiomas desde cedo, graças ao entroncamento idiomático e cultural da região da Bucovina, hoje dividida entre Romênia e Ucrânia, como poeta ele afirmava não acreditar em bilinguismo e chegou a dizer ao seu biógrafo Israel Chalfen que “o poeta mente em uma língua estrangeira” (FELMAN, 2000, p. 39). Ou seja, não tratava de buscar remédio para o trauma em sua vocação poliglótica, mas, ao contrário, enfrentou a barbárie da sua própria língua, mantendo expostas as feridas incicatrizáveis que foram abertas em nome da pureza da raça: os estilhaços, os anéis de fumaça nas chaminés dos fornos crematórios, os nomes mutilados, exterminados e incinerados sem identificação. Língua na qual o testemunho precisa ser feito, negando-se a apresentá-lo como um gesto *puramente* artístico.

Explodindo, uma vez mais - nas pegadas das lições de Mallarmé -, seu próprio meio poético, ao deslocar a sua própria língua e quebrar seu próprio verso, a poesia de Paul Celan testemunha, de fato, não mais simplesmente aquilo que Mallarmé chama de um “acidente” genérico, mas um colapso cultural e histórico mais específico, mais particularmente esmagador e mais recente, um trauma massivo, individual e coletivo, de uma perda catastrófica e de um destino desastroso no qual nada mais pode ser construído como acidente, a não ser, talvez, para a sobrevivência do próprio poeta. A crise do verso de Mallarmé passa agora a expressar, concreta e especificamente a realidade particular de Celan e sua experiência literalmente estilhaçada de sobrevivente do Holocausto. A quebra do verso encena a quebra do mundo. (FELMAN, 2000, p. 37).

⁸ É muito complexa e aparentemente interminável a discussão sobre a melhor forma de nomear o extermínio dos judeus na Europa. Entre os nomes Holocausto, Churban, Solução Final e Shoah, iremos preferir este último, concordando sobretudo com os argumentos de Leïla Danziger em “Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes”, com base em leituras de Paul Celan via Jean-Luc Nancy e Hans-Georg Gadamer: “Shoah é um sopro que nos faz ouvir a impossibilidade da palavra ‘humanidade’ - essa ideia, sua imagem, seu projeto; um sopro, não propriamente culpado, mas infame, afirma o filósofo francês. Na poesia de Celan, encontramos também sopros, balbúcias desarticuladas, palavras hesitantes. Em Quem sou eu, quem és tu?, comentário sobre o ciclo de poemas “Hausto-Cristal”, belamente traduzido por Raquel Abi-Sâmara, Gadamer afirmou que, em seus últimos livros, o poeta “se aproxima cada vez mais do silêncio sem fôlego, de um mutismo em que as palavras se tornaram crípticas”. Os títulos de dois de seus livros falam justamente de um sopro, de uma “mudança de ar” (Atemwende) e esta é até mesmo uma de suas definições de poesia, como aparece em O Meridiano. O sopro que Jean-Luc Nancy nos exorta a ouvir em Shoah - na palavra hebraica e suas infundáveis proliferações - talvez seja justamente a poesia, essa virada de ar, esse deslocamento de sentido que Celan realmente provoca.” (Danziger, 2007).

Neste ponto, a autora, que inicialmente parecia indicar um movimento de superação do dualismo reducionista que afastava os poetas, promove uma distinção definitiva entre o que seria o anúncio de um “acidente genérico”, no caso de Mallarmé, e aquilo que seria a expressão concreta e específica da “realidade particular” de Celan, como sobrevivente da Shoah. Assim, Shoshana Felman volta a operar uma divisão entre o que teria sido uma violência cometida apenas em um nível formal da poesia e aquela que diz respeito à sua realização na vida. O que contradiz, em certa medida, a consideração anterior de que a *Crise de vers* mallarmeana se apresenta também como “a quebra do mundo” ou de *um mundo* – o mundo do *Ancien Régime*. E, além disso, tende a enformar a poesia de Celan como “expressão” da realidade desastrosa e de sua experiência “literalmente” estilhaçada, como sobrevivente de guerra.

O que se estilhaçou em Celan, é preciso enfatizar, não foi apenas a sua experiência na condição de sobrevivente. Não seria justo nem adequado reduzir a sua poesia à expressão de uma realidade desastrosa, como alguém que atravessou a guerra para testemunhá-la. Poderíamos reformular dizendo: toda sua experiência literal (com a *littera*, a letra) foi literalmente estilhaçada. Porque não se pode ignorar o fato de que a escrita para Celan não é apenas representação da realidade desastrosa; aliás, é contra essa ideia que a sua poesia se insurge: *Genicht* [Impoema]. Em Celan, a própria escrita *deve* desastre. E é justamente nesse ponto que os projetos de Celan e Mallarmé parecem mais próximos, ainda que os levem por caminhos e níveis de compreensão distintos.

O nome desconhecido, fora de nomenclatura:

O Holocausto, evento absoluto da história, historicamente datado, essa queima-total onde toda a história se abrasou, onde o movimento do Sentido se abismou, onde o dom, sem perdão, sem consentimento, se arruinou sem dar lugar a nada que possa se afirmar, se negar, dom da passividade mesma, dom daquilo que não pode se doar. Como guardá-lo, mesmo que seja no pensamento, como fazer do pensamento aquilo que guardaria o Holocausto onde tudo se perdeu, inclusive o pensamento guardião? Na intensidade mortal, o silêncio fugidio do grito incontável. (BLANCHOT, 2016, p.75)

Em *L'écriture du désastre* [A escrita do desastre], ao qual pertence o referido fragmento, Maurice Blanchot nos diz que o desastre é “estar separado da estrela” e que uma escrita do desastre é, portanto, necessariamente marcada pela indicação de uma queda, por uma falta ou negatividade do objeto revelado. Assim, o desastre estaria além do escrito limitado à representação, num processo contínuo de ultimação do limite (lembremo-nos de Celan: “de limiar em limiar”), em que escrever é negar-se a significar, pelo desmantelamento do astro e – derridianamente falando – pelo *disseminar* dos sentidos da constelação. Insignificante (nem totalmente assêmica nem completamente disseminada) a palavra poética torna-se apenas ruído e errância. É assim que se pode falar da obscuridade, talvez mais do que do hermetismo da poesia de Celan. Por cada estilhaço da constelação que, em vez de orientar o viajante rumo a um destino final (como os astros noturnos orientam os nautas) abre-se ao desastre sem fim. A palavra poética, sombra insignificante de outra sombra, desastra o dizer na escrita: “le don du mot précaire” [o dom da palavra precária] (BLANCHOT, 1980, p. 220).

Piero Eyben, em seu impressionante (pelo fôlego e pela qualidade) *Escritura do Retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-sígnico*, à certa altura, dedica-se a pensar a obscuridade das constelações mallarmaicas sob a produtiva noção de *desastre da escrita* em Blanchot. Pouco antes de entrar definitivamente no problema, faz uma aproximação aos signos da morte com base na análise de alguns dos muitos *tombeaux* [os poemas fúnebres] escritos pelo poeta francês, que, deliberadamente, fogem a uma dinâmica de mera celebração ou rememoração. De acordo com Eyben, nesses poemas fúnebres o *nada* e o *silêncio* (indispensáveis ao poeta) aparecem como uma tentativa de nomear o processo poético por meio da articulação analógica entre escrita e morte. Nisso que ele chama de *vazio significativo*, o texto “meta-sígnico” estaria impondo-nos uma prova elementar a respeito da sua construção: apenas pela negação (jamais universal, e sim repetida diante de cada tentativa particular de universalização) é que as estruturas da poesia fúnebre de Mallarmé podem apresentar-se textualmente, como uma ponte entre a leitura e o leito de morte.

Nessa circunstância é que Mallarmé faz instalar-se a lei que rege o meta-signo: a textualidade compreendida como uma textura de significantes que se impõem frente ao significado, produzindo uma cadeia associativa que não necessariamente leva a um significado – talvez leve antes ao fim almejado pelo poeta – mas a um processo de perda, de falta, no qual a assemia é dominante pelas diferenças estabelecidas. (EYBEN, 2012, p. 539).

Nesses *tombeaux*, em especial na *Tumba para Edgar Allan Poe*, Piero Eyben reconhece a possibilidade de uma leitura “meta-sígnica”, porque ele encontra ali um texto em que a linguagem perde o seu fundamento de significante e significado, onde o que resta é *meio* – mediações sem fim entre disseminação e assemia (termo emprestado de Roland Barthes, espécie de “ponto zero”). Como no último verso do conhecido *tombeau*: “*Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur*” [Calmo bloco caído de um desastre obscuro], em que a lápide de Poe se transforma no texto em *queda*. Este movimento descensional leva o crítico a refletir sobre a cadência [*cadere* = cair] dos poemas constelares (entre os quais, *Un Coup de Dés*), e sobre as estrelas como formas de metaforizar a obscuridade do sentido no texto:

No verso estelar – tomado em seu duplo sentido de lápide e de estrela – mallarmaico, o astro é sugerido dentro de uma palavra: *désastre*. A “má estrela” [...] não revela, antes obscurece mais; justamente por ser negatividade do aspecto astral. Se a revelação, presente até mesmo em *Un Coup de Dés*, não ocorre na estrutura do *tombeau*, talvez tenhamos uma metáfora fundamental para o meta-signo: aquela da escritura desastrosa, na qual o sentido se perde por sua queda estelar, ou em outras palavras, o desastre pode ser compreendido como perda do sentido ou entrada na obscuridade oferecida pela inevitabilidade da morte e do perdurar do bloco lapidar, que é o texto.

[...] Cada palavra é, no texto do *tombeau*, uma disseminação de estrelas que se, digamos, des-estrelam; põem-se em estado de perda, de desastre. (EYBEN, 2012, p. 542)

Se o vínculo entre as poéticas de Celan e Mallarmé pode ser estabelecido por meio do *testemunho*, como propõe acertadamente Shoshana Felman, então não se deve partir somente da sublimaridade do discurso de um poeta, ou das razões e circunstâncias traumáticas da história que situam a excepcionalidade de outro. Evidentemente, a *Revolução Francesa*

e a *Segunda Guerra* não podem ser dissociadas da violência com que a língua, o verso, a palavra, o alfabeto são constelados e levados a uma catástrofe radical, em ambos os casos. Mas, nesses poemas, a História não é um fundo sobre o qual as palavras se equilibram ou um *topos* originário ao qual se dirigem.

Finalmente, não custa salientar que, ao longo da história, não faltam exemplos de revoltas mais ou menos impactantes contra o império do *logos*, embora jamais com um empenho tão agudo e repetido para dizer sua de-cadência como no século XX. Este processo não tem uma origem incontestável em *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé e muito menos se encerra no *Shibboleth* ou na escrita meridional de Paul Celan, mas encontra nesses dois poetas, feitas as devidas diferenciações, momentos incontornáveis e paradigmáticos da poesia moderna e contemporânea, relacionados na medida em que se apresentam como *testemunhos do desastre*.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, L. D. O livro e o jornal: da relação entre literatura e sociedade segundo Stéphane Mallarmé. *Lettres Françaises* n.11 (1), 2010 (p. 93-107). Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres>. Acesso 20.06.2019.

ANTELO, R. A anástase do real: Mallarmé indiano. *Teresa Revista de Literatura Brasileira* [14]; São Paulo, p. 191-216, 2014.

BAUDELAIRE, Ch. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BLANCHOT, M. *A escritura do desastre*. Trad. Eclair Antônio Almeida. São Paulo: Lumme, 2016.

CAMPOS, H. de. Preliminares a uma tradução de Un Coup de Dés de Stéphane Mallarmé. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.119-123.

DANZIGER, L. Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

DE MAN, P. *O ponto de vista da cegueira*. Ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999.

EYBEN, P. *Escritura do Retorno: Mallarmé, Joyce e o Meta-signo*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FELMAN, Sh. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: *Catástrofe e representação*. Arthur Nastrovski, Márcio Seligmann-Siiva (orgs.). - São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71.

_____. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge, 1991.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MALLARME, S. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EdUFSC, 2010.

_____. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 2003.

SAINTE-BEUVE, C.-A. *De la littérature industrielle*. Paris: Allia, 2013.

SHEIBE, F. "Sobre Divagações". In: MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Sheibe. Florianópolis: EdUFSC, 2010.

SISCAR, M. O túnel, o poeta e seu palácio de vidro. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EdUFSC, 2010.



Referência:
Jornal O GLOBO do dia
1º de janeiro de 2019

Calmo bloco tombado de um desastre obscuro
Impressão sobre papel
40 x 70 cm

Capa digital do jornal O GLOBO do dia 1º de janeiro e manipulação da imagem.
A capa é coberta de preto, de modo que só sobre a frase "Calmo bloco tombado
de um desastre obscuro" e a imagem principal da capa, formando uma espécie
de constelação em relação à imagem celeste dos fogos.

Bianca Madruga
Calmo bloco tombado de um desastre obscuro
impressão sobre papel e manipulação de imagem
40x70 cm
2019

Abstract

Stéphane Mallarmé and Paul Celan: testimonies of the disaster

This paper presents the productivity of the notion of writing of the disaster - from the perspective of Maurice Blanchot (loss of the star) - for reading the poetry of Stéphane Mallarmé and Paul Celan. Initially, we demonstrate how Mallarmé radically differentiates a text that informs about everyday events at a speed that can't be grasped (the newspaper), and a text that resists to take a closed form, proposing (itself to) the cadence of the look and reading, constellating the signs - disastrating them, causing the text itself to collide permanently. That is a text that presents itself as a disaster: poetry. Then, it starts from a text by Shoshana Felman to think about the testimonial dimension of Mallarmé and Celan's poetry, inseparable from the "breaking of a world".

Keywords: Writing; Disaster; Poetry; Testimony.