

*Mallarmé no Brasil*¹

Mallarmé in Brazil

Sandra M. Stroparo

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil

Resumo: O trabalho apresenta um levantamento sobre a recepção de Mallarmé no Brasil, fazendo escolha de uma linhagem que vai do Modernismo às traduções feitas pelos poetas concretos. Esse recorte resulta em uma amostragem importante sobre as leituras da obra do autor francês no país e trata de algumas das particularidades que definiram a poesia de nossos autores.

Palavras-chave: Modernidade. Literatura Brasileira. Tradução.

Abstract: This paper presents a research on the reception of the works of Mallarmé in Brazil, choosing a tradition that goes from Modernism to the translations made by the Concrete poets. This approach yields a relevant sampling of the readings the French poet received in the country and also deals with some of the characteristics that helped to define the poetry written by our writers.

Keywords: Modernity. Brazilian Literature. Translation

1 Este texto deriva da tese de doutoramento da autora, *Cartas de Mallarmé: leitura, crítica e tradução*.

O simbolismo teve em Mallarmé o mestre por excelência em hermetismo. Tem sido combatido e mesmo negado; entretanto a sua estética está na base de quase toda a poesia moderna, inclusive na de Paul Valéry e discípulos. Apresenta a nova poesia do Brasil exemplo ilustre dessa linha de expressões na obra de Sousândrade, Carlos Drummond de Andrade, por vezes, e de João Cabral de Melo Neto; mais tarde na dos concretistas e neoconcretistas. Mallarmé nada mais tem, para nós, de velado e inacessível. A crítica, neste meio século último, progrediu enormemente... (MURICY, 1973, p. 63-64, v. 1).

Mallarmé (1842-1897) pouco saiu de seu apartamento na Rue de Rome e de sua casa de campo em Valvins: poucas idas à Bélgica e à Inglaterra. Mas no século XX sua obra não custou muito a atravessar várias outras fronteiras e mesmo o Atlântico, vindo alterar a compreensão poética de autointitulados antropófagos.

Em termos efetivos, devemos ao movimento da Poesia Concreta a difusão - a tradução e o subsequente reconhecimento crítico - da obra de Mallarmé no Brasil. Estamos falando aqui, portanto, do momento em que, nos anos 50, Mallarmé foi citado insistentemente pelos poetas concretos como um dos autores do paideuma moderno e, anos depois, finalmente traduzido por eles. Essas leituras se transformaram, aos poucos, em uma nova estética que se confirmou essencialmente modernizadora da poesia brasileira, soprando novos ventos e referências bibliográficas sobre a arte e a crítica.

Mas há, claro, leituras anteriores a esse período. Alguns de nossos simbolistas, como nos ensina Andrade Muricy, já eram leitores de Mallarmé. Não é intenção deste trabalho fazer um levantamento minucioso dessa recepção. Alguns exemplos, de momentos e textos, é o que propomos aqui, considerando especialmente momentos que foram importantes em termos de geração de influências.

A primeira metade do século XX é justamente o momento em que as leituras da obra de Mallarmé estão se consolidando na França. As leituras de sua obra vão aos poucos gerando uma fortuna crítica que mais tarde, juntamente com a oportunidade da leitura de sua correspondência e de uma melhor organização de sua obra completa, consolidou o nome do autor e seu papel na história da Modernidade.

No Brasil será, antes de tudo, um processo ainda mais lento, porque dependia de um processo de importação: importação da influência

e importação física, dos livros propriamente ditos. Claro que, ao contrário dos momentos estéticos do século XIX, esse processo se definia em grande parte pelas necessidades e interesses do pensamento que já se elaborava no Brasil, e não por uma mera absorção do *mainstream* das metrópoles. Antropofagia.

Como não poderia deixar de ser, é nosso Modernismo e sua bastante significativa influência de raiz francesa que começam a pronunciar com mais vigor e frequência o nome de Mallarmé no Brasil. O momento pós-romântico mas ainda tão centrado na questão ex-colônia e metrópole (o estrangeiro e o nacional, centro e periferia, diríamos hoje?) vai se deixar levar ora pela influência da vanguarda, ainda que numa atitude antropofágica, ora pela recusa do outro, do não nacional, ainda que numa atitude de valorização nacional necessária para a arte daquele momento.

Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira lidaram com a poética de Mallarmé, cada um a sua maneira, dando solidez à referência, escolhendo posições e deixando – ou não – que ele fizesse parte de suas respectivas obras. Drummond e João Cabral também. Os concretos o adotaram e levaram para casa.

Este trabalho procura apresentar um rápido panorama da recepção do poeta francês apontando, a partir da escolha de alguns autores canônicos, eventos específicos e certas consequências na produção brasileira. Não se trata, portanto, de um longo trabalho de análise das obras de poetas brasileiros e de como especificamente elas denunciam a presença e a influência de Mallarmé – algo que não caberia nos limites de um artigo –, mas de algumas amostras de como esses autores se aproximaram delas. Sem buscar esgotar o assunto, essa abordagem, ainda que não homogênea, por praticar uma alternância constante entre obras críticas e poéticas, pode ajudar a compreender um pouco o caminho feito pela obra de um autor paradigmático da Modernidade.²

Mário de Andrade

Mário de Andrade é um bom começo: 1921, *Revista do Brasil*. Em seu artigo “Debussy e o impressionismo”, Mário trata da música e artes plásticas francesas dos anos da virada do século XIX para o XX. Não deixa de ser na literatura, no entanto, que o texto vai buscar alguns

² Para outros detalhes sobre essa recepção, bem como para uma variedade maior de referências, ver “Presença de Mallarmé no Brasil” (GUIMARÃES, 2010).

de seus parâmetros, e é a ela que o autor parece em alguns momentos recorrer para legitimar certas afirmações. Rimbaud e Mallarmé são mencionados como o espírito criativo da época: “O simbolismo natural que a sua obra encerra e que a literária e mística de Verlaine, estilística de Mallarmé, sensitiva de Rimbaud representava, baseia-se na sugestão.” (ANDRADE, 1993, p. 113). Naquele momento, como vemos, Mário dá a esses poetas franceses não só a validação crítica, mas a importância da autenticação do estilo. Em 1921, portanto, a “sugestão” é “moderna”.

Mas sua percepção sobre o assunto vai sendo alterada. Em 1922, no “Prefácio interessantíssimo”, de *Paulicéia Desvairada*, Mário pergunta: “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?” (ANDRADE, 1987, p. 61). O prefácio provocava para instigar, e podemos tomar aqui o nome de Mallarmé como uma das muitas novidades que o texto pretende apresentar. Além dessa menção, só a própria poética do livro é que pode atestar alguma aproximação – sutilíssima, se tanto – em relação ao autor francês. O que há é o ar contidamente vanguardista que se respira no livro todo e que atesta a sintonia com o momento, ao mesmo tempo que podemos perceber as limitações que o primado da novidade impunha ao autor.

Três anos depois, em 1925, Mário publica *A escrava que não é Isaura*. Com um espírito ainda bastante próximo do “Prefácio interessantíssimo”, este é, no entanto, um texto mais longo e articulado. Na primeira parte do livro, apresenta-se a equação “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de acção + necessidade de prazer = Belas-Artes.” (ANDRADE, 1980, p. 203). Tentando glosar item a item, o autor pretende examinar a participação do lirismo na poesia moderna e vai aos poucos defendendo o lirismo de Rimbaud e Walt Whitman, em detrimento da negação da eloquência presente em Mallarmé.

Mas onde nos levou a contemplação do pletórico século 20?

Ao redescobrimto da Eloquência.

Teorias e exemplo de Mallarmé, o errado

‘Prends l’eloquence [sic] et tords-lui son cou’

de Verlaine, deliciosos poetas do não-vai-nem-vem não preocupam mais a sinceridade do poeta modernista. (ANDRADE, 1980, p. 220).

E continua:

- Abaixo a retórica!
- Com muito prazer. Mas que se conserve a eloquência filha legítima da vida. (ANDRADE, 1980, p. 220).

“Toma a eloquência e torce-lhe o pescoço”, verso do “Art poétique” de Verlaine... De que eloquência falava Mário? Ela é tratada por ele como a própria expressividade da poesia, defendida acima de qualquer suposto hermetismo. Aparentemente, segundo sua visão, o valor da poesia estaria diretamente relacionado à sua possibilidade de significar. E - talvez? - fazendo isso o mais objetiva e diretamente possível.

Defende finalmente a síntese, condena o símbolo. O texto chega então ao que pode ser visto como um *turning point* nas considerações do autor a partir desse momento e uma tomada de posição de Mário em relação à modernidade sob um ponto de vista mais amplo.

Um dos maiores perigos da poesia modernista é a *analogia* e sua irmã postiça, a *paráfrase*. [...] Para evitar chavões do ‘como’ do ‘tal’ do ‘assim também’... [...] infalível nos sonetos de comparação o poeta substitui a coisa vista pela imagem evocada. Sem preocupação de símbolo. É a analogia, ou antes ‘o demônio da analogia’ em que sossobrou Mallarmé. [...] É preciso não repetir Gongora. É PRECISO EVITAR MALLARMÉ! (ANDRADE, 1908, p. 240).

E o que isso significa? Mallarmé, em sua correspondência, em seus textos literários, teóricos, nos prefácios que escreveu sob encomenda, intelectualizou o trabalho poético num grau inédito na história da literatura. O mesmo grau de dificuldade de seu pensamento e de sua poesia, que gerou o respeito em torno do poeta, gerou, alternadamente, durante o século XX, ora o mesmo respeito e curiosidade, ora intensa recusa.

E o brado de Mário faz parte, ao menos em 1925, desse segundo grupo. Aproximar Góngora de Mallarmé não era nenhuma novidade à época, o próprio poeta francês tinha descoberto isso. O que Mário, no entanto, aponta é o suposto amor desses poetas pela analogia, pelo símile, pelas figuras de linguagem que sustentem, portanto, a construção de um símbolo. Aí, diz Mário, sucumbe a poesia de Mallarmé. E a

frase em maiúsculas, com exclamação - É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!
- se destaca: será somente por causa do uso da analogia que o crítico varre o poeta?

O poeta francês nunca foi simples. As várias versões de alguns de seus poemas demonstram o processo de perfeita dissolução do símile pelo símbolo. Se muitas vezes nas primeiras versões de seus poemas encontramos uma ideia e sua glosa em símile, nas versões seguintes, até a que poderíamos chamar de definitiva, é só o que suspeitamos que seja símbolo que sobra. O tão falado hermetismo de Mallarmé é representado antes de tudo por isto: uma suposta impossibilidade de compreensão do poema, uma ausência de alternativas de compreensão. Quase nada fica de pé: essa foi a leitura que a primeira parte do século XX continuamente arriscou fazer. Só algumas imagens, símbolos, impressões.

Tratando apenas da figura da analogia ou não, ao pregar a recusa de Góngora e Mallarmé, Mário recusa a “sugestão” que havia anteriormente defendido como um elemento ligado a seu conceito de poesia moderna. Rimbaud e sua “poesia sensitiva”, ao contrário, permanecem validados.

Mas mesmo quanto a Rimbaud Mário também mudará de ideia, como mostra um pequeno artigo intitulado “Rimbaud” e publicado na revista *Festa*, dez anos depois da publicação d’*A escrava*, em que afirma: “Rimbaud não era, absolutamente, uma inteligência literária. Não era nem mesmo um poeta. Não era nada disso que, em última análise, é regular e normal.”

Poderíamos, talvez, afirmar aqui que, em 1935, o escritor e crítico Mário de Andrade já recusava completamente a influência europeia e era capaz de imaginar para si e para outros uma independência a que não se atreveria anos antes. Tomar essa ideia como verdade absoluta seria certamente um erro, mas, se relativizarmos a questão, podemos perceber que a obra crítica de Mário deixa, pouco a pouco, de pensar a literatura estrangeira para se concentrar na produção brasileira. Sabemos, é claro, que essa é uma escolha programática, mas, mesmo quando se refere aos momentos geradores do modernismo no Brasil, como no texto “O movimento modernista”, de 1942, a menção à literatura e à vanguarda europeias inexistem. O modernismo existe, naquele relato comemorativo da efeméride, como obra e graça de pessoas inspiradas por sua própria arte e pela rejeição à arte anacrônica que seus contemporâneos, pouco mais velhos, continuavam a produzir.

Se em um determinado momento, portanto, e ao menos em alguma pequena medida, a escolha estilística entre as obras de Rimbaud e Mallarmé parecia significativa como posicionamento crítico e criativo, ela não só deixa de fazer parte das preocupações do autor como também é de certa forma zerada pela dupla negação das referências.

Filha da recusa romântica ao estrangeiro – éramos um país com complexo de colônia – ou não, a atitude de Mário não pode ser definida como um valor absoluto, como uma escolha correta ou incorreta, renovadora ou retrógrada, mas certamente sua postura irá marcar a literatura brasileira por todo o século XX.

Mallarmé
no Brasil

Oswald de Andrade

Oswald de Andrade, filho e partícipe da *transatlantic society*, nome incontornável para compreendermos como uma certa literatura moderna chega ao Brasil, não vai renegar o estrangeiro: vai comê-lo.

Os textos de Oswald, especialmente os teóricos, políticos, críticos, vão revelar, por toda sua vida, um devorador da literatura europeia mais atualizada. Não à cópia, sim à manducação. É assim, aparentemente, que Oswald de Andrade constrói uma possibilidade de tradição, em dimensões que não se dão na busca da legitimação de uma ascendência cultural, mas numa escolha, numa seleção do que o outro é, ou tem, que pode nos interessar.

Sua reflexão vai mudar bastante a partir de “Meu poeta Futurista” (1921), chegando a seus Manifestos e a uma atitude abertamente crítica e moderna em alguns dos textos mais tardios. Enquanto Mário faz equações em que o “lirismo” é termo fundamental, em que especulações de ordem psicológica pretendem sustentar a argumentação sobre criação de poesia, as afirmações de Oswald sobre a literatura e a língua se aproximam de uma concretude cara a Mallarmé – “não é com ideias que se fazem versos, mas com palavras” –, aos poetas concretos e ao Caetano Veloso pós-tropicalista – “o que quer, o que pode essa língua?”

O *Manifesto Antropófago* (1928) representou a radicalização vanguardista de Oswald, mas desde *Pau-brasil* (1925) sua poesia já incorpora o que a literatura das décadas anteriores havia descoberto, elaborado e, em alguns casos, acirradamente lutado para afirmar. Atualizado como era, pelo trânsito frequente entre livros e continentes, Oswald na verdade assume nesse primeiro momento de sua poesia o que havia descoberto também através do Futurismo e do Cubismo, recentes e vigorosas

novidades que, por sua vez, viam a luz do dia em um mundo em que Valéry e Jarrys, crias diretas da poesia mallarmaica, estavam definitivamente fazendo das primeiras mudanças um novo momento.

A percepção e a absorção de Oswald não são, no entanto, simples e diretas, coerentes com a bandeira modernista de 22 que negava a mera importação. A poesia pau-brasil, de tema abertamente nacional, se fez através de uma revolução formal de tal importância que marcaria toda a poesia brasileira do século XX: da estética “reduzora” e o lirismo objetivo, ao *camera eye* e o uso de *ready mades*, só para ficar em algumas das características levantadas por Haroldo de Campos, em seu importante “Uma poética da radicalidade” (ANDRADE, s.d., p. 7-53), encontramos nessa obra um depoimento definitivo da compreensão e uso das possibilidades que as referências europeias do autor alimentaram. Essa compreensão se estendeu e aplicou a outras obras do autor – *Serafim Ponte Grande* (1933) é talvez o melhor exemplo disso.

Mas nos textos críticos de Oswald de Andrade é que podemos ver, mais nítida e diretamente, a reflexão por trás da produção. Ainda que parte dela possa ser considerada como *post facto*, ela é coerente com as obras já publicadas e oferece uma possibilidade adicional a seu leitor ao inserir sua obra em um movimento que se estende além de suas fronteiras geográficas e culturais, estas muitas vezes demasiadamente privilegiadas por nossa crítica mais tradicional. Por seu interesse, vale a pena debruçar-se um pouco mais sobre ela.

Encontramos um bom exemplo da reflexão oswaldiana em “Novas dimensões da poesia”, texto de uma palestra realizada em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em que encontramos a voz do pensador mais maduro em que Oswald se transformou. Já na introdução, depois de citar Blake e Dante, aparecem, justamente, Mallarmé e Góngora.

No trecho “A problemática da poesia”, em três parágrafos saímos da literatura grega e chegamos a Góngora novamente. Segundo Oswald, Góngora tinha libertado a poesia, pela primeira vez na história, dos engajamentos a que ela tinha se submetido: da Paideia à Igreja Católica. O poeta espanhol teria alcançado o que Oswald chama, então, de poesia desinteressada, adaptando o conceito de poesia pura defendido pelo *Abbé Brémond*, que considerava Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry seus principais representantes.

Oswald, por sua vez, o corrige: “Esqueceu ele o papel de dom Luís Góngora, que conduziu a poesia ao seu país nativo, ao país da magia

verbal”. Foi ele o primeiro deformador culto da matéria plástica em linguagem, o primeiro a se recusar a “exaltar os senhores do mundo e negar-se a fazer de sua poesia um instrumento político”.

Voltando a Brémond, reafirma com ele a importância de Poe, Baudelaire e Mallarmé, mencionando outra obra do abade, *Prière et poésie*, em que, segundo Oswald, desenvolve uma “teoria da palavra como valor plástico-musical, da palavra não-palavra, da palavra-som, base da poesia”. E também a frase de Mallarmé citada anteriormente, sobre a poesia e as palavras.

Não podia ser de outro modo: nesse ponto do texto, Oswald cita Mário e *A escrava que não é Isaura* e considera que a questão em torno da “comunicabilidade” da poesia seria algo reducionista se se limitasse à possibilidade/impossibilidade de compreensão da poesia quando ela apresenta o que chama de “mistério”, como em Mallarmé. Ao contrário, portanto, de Mário, Oswald, ancorado ainda no crítico francês, considera que há uma forma de se construir esse “mistério” que não resultaria em mero hermetismo, mas em uma “comunicação indizível”.

Mallarmé
no Brasil

183

Não aprendemos a nadar. Mas um dia, na primeira lição ou na vigésima, sentimos que apesar de ter perdido o pé não afundamos e mudamos de lugar. Sucede o mesmo com a experiência poética. No desenvolvimento normal do homem ocorre que, em certos momentos, a razão discursiva cede lugar a uma atividade superior mal conhecida, a princípio inquietante, mas que um pressentimento confuso e a esperança de não sei que delícias permitem entregarmo-nos a ela. (BRÉMOND apud OSWALD, 1992, p. 110).

No texto de Oswald, a sustentação do argumento sobre a história da literatura continua: o Romantismo restabeleceu a poesia pela poesia, “não há poesia sem uma certa música verbal”. Mas, refletindo, declara que são as palavras, não seus sons, como cascavéis da rima, “que transmitem o fluido misterioso que nos toca. Estabelecendo-se por radiação e impulso a magia e o contágio. Contanto que tenhamos em nós o fio-terra. A receptividade capaz de conhecimento poético. Então a mensagem alcança seu destino” (ANDRADE, 1992, p. 112).

Ora, chegamos então ao que Oswald chamava de “nova dimensão” da poesia. Não é nova, necessariamente. Sua raiz, lá do fundo do século XVII espanhol, refunda a história da poesia e alcança Mallarmé, Valéry... Oswald

apenas procura demonstrar, e, nesse texto, com uma delicadeza quase inédita em sua obra crítica, que para se ter acesso a essa poesia é preciso uma nova sensibilidade, um novo fio-terra, porque ela pede uma recepção e compreensão diferente, assim como também oferece uma experiência profundamente diversa da que as outras poéticas já tinham oferecido.

Ou seja, se podemos pensar que Rimbaud e Mallarmé são parâmetros para a poesia moderna, o contraponto estabelecido entre eles, especialmente por Mário de Andrade, parece delimitar fronteiras significativas, ainda que relativizáveis – em carta a Manuel Bandeira, de 16 de dezembro de 1924, Mário tergiversa sobre música e “Arte Pura”, dizendo que fazia naquele momento uma opção por uma arte “mais simples e natural”, e afirma: “Daí o pouco interesse que tenho por Mallarmé, Góngora, Reverdy e porção. O próprio Rimbaud em muitas páginas me desagradava agora. Só foi supremo no *Saison en enfer* [sic].” (MORAES, 2001, p. 160).

Não cabe aqui a valoração de uma escolha sobre outra, mas não podemos deixar de mostrar que essa aparente oposição reproduziu diferenças de pensamentos sobre o fazer poético.

Mário certamente não desprezava Mallarmé, mas celebrou especialmente Rimbaud. Quando se reporta a Mallarmé, Oswald, por sua vez, parece encontrar no mistério dessa poesia, mistério exercido na plasticidade do verso, a defesa do que ainda hoje reconhecemos como uma das mais altas conquistas da poesia moderna.

Bandeira

Manuel Bandeira foi visitar a I Exposição Nacional de Arte Concreta, que havia sido transferida de São Paulo para o Rio de Janeiro: estamos em 1957. Depois dela, arriscou alguns poemas que chamou de concretos, sem procurar se habilitar como parte do grupo. Algumas reações adversas em resposta à exposição e aos poetas concretos o perseguiram também, mas o poeta, acima do bem e do mal, seguiu dizendo que não, não era poeta concreto, achava interessante o que vira na revista *Noigandres...* (BANDEIRA, 1986, p. 508-511). O interesse do poeta de então 71 anos, monstro sagrado do modernismo brasileiro, mostra-nos muito do que foi sempre sua perspectiva como leitor e criador, o que se representava por uma profunda e ao mesmo tempo delicada capacidade e interesse por tudo que se relacionasse a poesia, independente de isso significar enviar “Os sapos” para a leitura no Teatro Municipal de São Paulo em 1922 ou a publicação de seu poema “Analianeliana”, depois da exposição concretista.

Manuel Bandeira talvez tenha sido, entre os escritores do período, o que mais entendeu Mallarmé. E talvez o que mais se esforçou para isso também, sem que a aproximação necessariamente tenha representado uma apropriação de todos os métodos. Entre seus livros, hoje na Biblioteca da Academia Brasileira de Letras (ABL), encontramos várias edições sobre Mallarmé: são 17 livros, sendo oito sobre o autor e nove do próprio, incluindo uma edição de 1897 de suas traduções de Edgar Allan Poe. Talvez seja temerário afirmar que, embora não estejam anotados, os livros parecem ter a aparência de manuseio e leitura. Ainda: no Instituto de Estudos Brasileiros há uma carta de Bandeira a Mário de Andrade, de 9 de março de 1943, em que ele comenta estar fazendo uma edição única, ilustrada, de *Un coup de dés*, infelizmente nunca realizada de fato.

Em 1942, Manuel Bandeira foi convidado pela ABL para fazer uma conferência comemorativa do centenário de Stéphane Mallarmé. Nosso poeta já era leitor da obra do autor francês e seu gosto particular por Valéry o impelira a isso também. O texto que elaborou denota não só uma grande admiração, como também um trabalho de pesquisa louvável para a época, ainda pouco farta em bibliografias sobre o assunto. Bandeira, no entanto, havia feito sua lição de casa, apresentando várias informações sobre a vida de Mallarmé, sua obra e algumas leituras já bastante próprias e aprofundadas tanto de sua poesia quanto dos seus textos críticos. Há um trecho especialmente interessante:

Não me parece a poesia mallarmeana tão pura quanto se tem afigurado aos seus críticos. Certo purificou-a o poeta de todo elemento estranho ao sentido poético essencial, da humana paixão que chora (porque não se assoa também? perguntou de uma feita), e daquilo a que chamou de dom elocutório, e mesmo da mera realidade dos materiais naturais. A este último aspecto é a sua poesia de natureza platônica, no esforço de subir dos acidentes à noção pura, espécie de metafísica poética em que a flor, por exemplo, se transcendentaliza em *l'absente de tous bouquets* [ausente de todos os buquês]. A divina transposição, obra por excelência do poeta, devia ir do fato ao ideal. Mas se o conceito de poesia pura exige a autonomia dela em relação às outras artes, não se pode falar de pureza em Mallarmé, porque a sua poesia está referta de elementos plásticos, e nisto ela é ainda

bem parnasiana, e musicais, no que consuma, com o seu caráter espiritual, o simbolismo. (BANDEIRA, 1997, p. 508).

Sandra M.
Stroparo

186

Pelos dados que vemos surgir na conferência, podemos perceber que ele leu, por exemplo, a obra de Albert Thibaudet, *Poésies de Mallarmé*, lançada originalmente em 1912, mas reeditada continuamente, até os dias de hoje. Cita Boris Schloëzer, crítico literário e musicólogo, seu contemporâneo, assim como Valéry, e seus *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, e de quem teria roubado a cadeira, se pudesse, em um dos *Mardis* do apartamento do poeta francês: “Guardo a impressão de ter frequentado um pouco o salãozinho da *rue de Rome*, de ter ouvido o mestre dizer através das fumaças do seu cachimbo as palavras que nos confirmam na dignidade do labor poético” (BANDEIRA, 1997, p. 517). Outro crítico citado é Camille Mauclair e sua obra *Mallarmé chez lui*, de 1935, de onde retira várias descrições e blagues das famosas reuniões das terças-feiras.

E Bandeira faz mais. Ele advoga a favor de Mallarmé, pois desconfiava ou mesmo sabia, antes de tudo, da não unanimidade de recepção do poeta. E sua estratégia de “tribunal” é interessante: descreve a vida de recusas e injustas *moqueries* feitas à sua poesia e suportadas por Mallarmé, cita nomes como o de Anatole France, um dos responsáveis pelas rejeições da época, a quem critica abertamente. Bandeira coloca-se do lado dos admiradores, lamenta a obra dos que “ladraram” à época, convocando o seu ouvinte-leitor a pactuar, com ele, no ritual de admiração.

Mas para isso Bandeira reconhece as dificuldades que a obra do autor impõe e procura de alguma forma comentá-las, explicá-las, levantando, até de forma emocionada, vários versos e frases importantes do poeta francês. Alguns poemas são citados, transcritos. Podemos imaginar Bandeira lendo-os, em sua língua original, comentando-os para que fossem mais bem aceitos ou compreendidos.

Um aspecto de Mallarmé o encantava. Ele afirma nessa conferência que, excetuando “*Hérodiade*”, “*L’après-midi d’un faune*” e “*Un coup de dés*”, toda a poesia do poeta francês é de circunstância. Hoje, ao ler a coleção das cartas do autor francês e descobrir a gênese de praticamente todos os seus poemas (embora seja impressionante como Mallarmé calou quanto a *Igitur*), percebemos que, em grande medida, Bandeira está certo em sua avaliação. Mas o que é interessante é que Bandeira fez disso sua defesa - precoce, na verdade - pois poucos anos depois seu *Mafuá do malungo* (1948) repete, segundo ele próprio, os procedimentos

de Mallarmé em seus *Vers de circonstance*, procedimentos que ele havia descrito na conferência da ABL, com a narração de algumas anedotas históricas que ali se recuperam.

Mas há ainda uma outra amostra, em sua própria obra, bastante interessante da reflexão bandeiriana sobre Mallarmé. Em *Estrela da tarde* (1958), encontramos ao menos dois poemas que ecoam as leituras feitas naqueles livros de sua biblioteca.

“A ninfa” e “O fauno” (BANDEIRA, 1986, p. 319 e 329) são dois poemas singulares. Podemos afirmar que esses poemas demonstram o mero aproveitamento de figuras da tradição da mitologia, mas, numa obra pouco afeita a esse tipo de resgate, esses dois seres silvestres destoam do conjunto. Como alegorias, no entanto, reafirmam a voz poética ao mesmo tempo alumbrada pelas mulheres e permanentemente solitária, mais evidente nos últimos livros de Bandeira. E mostram, sobretudo, um diálogo muito interessante com a natureza do fauno particular ao poema “L’après-midi d’un faune”, de Mallarmé.

Em “A ninfa”, o “filho pródigo”, que volta para sua “cotovia”, a encontra distante e fria. Calou-se a voz que no passado lhe falava ao coração. Ainda que alguma sensualidade aparentemente permaneça no ruivo “raro isóscele perfeito”, o que se vê é uma melancolia, nostálgica e estranha, de um amor que não é mais. Soneto de versos decassilábicos, poderíamos dizer que o poema repete um uso já tão comum aos modernos desde fins do século XIX, de uma forma tradicional e de um tema clássico, mas com uma abordagem surpreendentemente nova.

Poucas páginas adiante, no mesmo livro, o poema “O fauno” é ainda mais significativo do que buscamos comentar aqui. Ali, um velho fauno clama por sua ninfa, confessa seu desejo, insiste em seu amor. Mas “só o eco/ de sua voz lhe responde”. Poema mais longo, de versos livres, estende-se em três estrofes irregulares em que a voz do eu lírico se alterna com a voz do próprio fauno e seu lamento melancólico. Mas a constatação principal é de solidão e morte: “Quando a sombra é como a augusta/ Antecipação da morte,/ Grita o fauno”.

Bandeira estabelece um diálogo muito interessante com o poema de Mallarmé. No poema francês, um fauno desperta de um sono em que realidade, sonho e desejo se confundem, ficando, conforme esquenta o sol da Sicília, mais e mais perdido em suas dúvidas sobre sua relação com as ninfas e mesmo sobre sua existência verdadeira. O fauno mallarmaico é um fauno pleno de sático vigor original, mas está algo confuso

nesse seu próprio tempo. É esse fauno, e não o fauno clássico, que Bandeira aproveita mais diretamente.

Ao fazer a ninfa fria em um poema, ao envelhecer tristemente o fauno em outro, Bandeira acena para o fauno mallarmaico, confuso aos pés do Etna, assume-o, envelhece-o, aproxima-o de seu próprio tempo e, por que não dizer, de si mesmo.

Ao iconizar em sua própria obra a passagem do tempo e a mudança literária, Bandeira acaba por realizar uma interessante prova de uma influência indireta, refletida, absorvida em alguns de seus aspectos mais interessantes e ontologicamente significativos. Para os interesses deste artigo, como um aspecto da transposição de Mallarmé para terras tupiniquins, esse é um viés particularmente importante.

Mas voltamos ainda ao discurso de Bandeira na ABL e a uma explicitação relevante que encontramos ali: a leitura de *Divagations*, o livro que reúne alguns dos ensaios críticos mais importantes do autor francês, e que parece ter sido atentamente lido por Manuel Bandeira. Dos comentários todos a Mallarmé no Brasil, de Mário de Andrade aos irmãos Campos, a percepção geral é sempre a de que esses críticos leram intensamente tanto a obra estética quanto a crítica do autor (se é que podemos definir alguns textos de *Divagations* dessa maneira) e de que textos como o *Crise de vers*, *Crayonné au théâtre*, *Le mystère dans les lettres*, juntamente com o prefácio de “Un coup de dés”, foram essenciais para sua recepção. “Muitos são os poemas de Mallarmé de interpretação difícil senão impossível. Não assim a sua estética e a sua técnica, de que podemos colher quase toda a teoria nas páginas de prosa das *Divagations*.” (BANDEIRA, 1997, p. 508).

Drummond

Carlos Drummond de Andrade também carregou para sua obra algumas leituras de Mallarmé. Num primeiro momento, como discípulo direto de Mário de Andrade – foi o primeiro a resenhar *A escrava que não é Isaura* em Minas Gerais, já em seu lançamento, ainda em 1925 – talvez tenha relutado, mas acabou por desenvolver o que João Adolfo Hansen (2003) descreveu como um sentido de “destruição”, só identificável com a perspectiva de Mallarmé – “A destruição foi minha Beatriz”, em carta a E. Lefébure, de 1867 (MALLARMÉ, 1995, p. 349) – e com sua própria compreensão de poesia moderna, “aplicada”, identificável em sua obra especialmente a partir de 1940, com *Sentimento do mundo*.

Nas cartas trocadas entre Drummond e Mário, podemos ter uma mínima ideia disso. Não deixa de ser interessante notar que a correspondência entre autores brasileiros possa nos fornecer informações nesse sentido e que essa publicação mimetize um pouco da correspondência que estudamos aqui: a renovação da presença de autores gerando avaliações e reavaliações sobre sua fortuna crítica. Mallarmé não é tema específico em nenhuma dessas cartas, mas percebemos como a visão de Mário alcança Drummond. Em uma carta de março de 1925, Drummond conta a Mário que havia lido sua *Escrava* e já publicado algo sobre ela na *Gazeta Comercial* de Juiz de Fora. Na mesma carta, ele também diz ter lido uma conferência de Mário, publicada na *Revista do Brasil* em 1925, e ter gostado dela. Nessa conferência, Mário fez um comentário sobre a arte contemporânea em que opõe o “primado da sensação”, identificado com o modernismo, valorizado por ele, ao da “intelectualização”, que liga a Mallarmé (ANDRADE, 2002).

Ora, é evidente, portanto, que essa postura de Mário é, entre outras coisas, coerente com o nacionalismo que foi, sob certos aspectos, um elemento limitador em sua produção, mas Drummond parece ter tirado suas próprias conclusões sobre o assunto. No texto de Hansen, citado anteriormente, o projeto utópico/estético é muito específico em Drummond:

O preceito implica não aceitar as coisas como se apresentam, mas regredir ao pressuposto delas para evidenciar sua particularidade e explicitar seus encadeamentos em teias microscópicas de causa-efeito que permanecem impensadas para seus agentes, enredando-os em petrificações vividas como natureza. Segundo Drummond, o escritor deve classificá-las e destruí-las no comentário leve da crônica, na estranheza da ficção, na mescla tragicômica da poesia, dissolvendo a inércia de injustiças que se tornaram hábitos, de superstições vividas como civilização, de provincianismos com pretensão a universalidade, de ‘conteúdos verdadeiros’ que se naturalizaram como opressão. Como em Mallarmé, a Beatriz que lhe orienta a ética do estilo é a destruição. (HANSEN, 2009).

A perspectiva drummondiana, a que Hansen nos mostra, é especialmente frutífera para sua obra e seu tempo, e a obra de Drummond, seu estar-no-mundo como homem e como artista, executa, efetua essa equação entre a realidade das coisas, sua “destruição” e sua “re-realiza-

ção” no ambiente estético, ainda que no “comentário leve da crônica” ou na “mescla tragicômica da poesia”. A variante “destruição”, claro, é a referência mais evidente, mas mesmo o processo de construção, re-construção dos “conteúdos verdadeiros” em Drummond não escapa à compreensão moderna, de origem mallarmaica, da coisificação no poema, da construção de lugar: o “nada terá tido lugar, senão o lugar”, do “Un coup de dés” e a “flor” do poema, representando aquela “ausência” em algum buquê, do “*Crise de vers*”.

Drummond, como cabia aos poetas – ao menos aos atualizados – de seu tempo, não apenas rejeita o “eu” romântico, mas também procura dissolvê-lo em uma constatação mais clara e direta da vida, elevando, como quer Hansen, a voz do eu lírico “do fundo do abismo do ser”, criando uma subjetividade que *se e quando* escolhe afirmar-se é, antes de tudo, imaginação e impostação poéticas.

Chegamos a um indicador interessante. O processo de despersonalização na obra poética é uma das mais evidentes características mallarmaicas. Pensada e desenvolvida por Mallarmé através de um longo – e pessoalmente doloroso – processo de reflexão sobre si próprio e o que considerava uma obra literária, a recusa do “eu” na obra desse autor é o ápice de um processo que se iniciou com Baudelaire e que tem também em Rimbaud um de seus principais nomes (FRIEDRICH, 1978)³. Em Mallarmé, no entanto, ele chega a seu ápice seja em sua execução poética – considere-se aqui, principalmente, “Un coup de dés” –, seja no desenvolvimento de sua ensaística.

Em *Alguma poesia*, em “Política literária” (“O poeta municipal/ discute com o poeta estadual...”), em “Nota social” (O poeta chega na estação/); em *Brejo das almas*, em “Aurora” (O poeta ia bêbado no bonde.), já temos exemplos, mesmo se em meio a tantos pronomes “eu” de outros poemas, de um “o poeta” que começa a afastar um pouco a poesia do eu tão lírico e fácil de um primeiro momento (modernista brasileiro?). Aos poucos, começamos a suspeitar que mesmo o Carlos do “Poema de sete faces” seja uma inteligente impostação de um “não eu”.

Mas em *A rosa do povo*, mesmo onde um “eu” tantas vezes se amalgama profundamente em solidariedade, engajamento e preocupação com uma ideia de coletividade tão universal, um “nós” onipresente,

³ Ainda que possamos obstar a uma série de aspectos da obra de Friedrich, ele foi um dos críticos que primeiro trabalharam com os aspectos fundamentais da despersonalização desenvolvidos nas obras dos autores modernos que estudou. Para a origem do processo em Mallarmé, ver Stroparo (2013).

vamos encontrar um viés metalinguístico em que a materialidade da palavra e do verso é defendida acima dos “‘conteúdos verdadeiros’ que se naturalizaram como opressão”, como afirmou Hansen⁴. Em “Consideração do poema” (“Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono./ Rimarei com a palavra carne/ ou qualquer outra, que todas me convêm.”) ou em “Procura da poesia” (“Não faça versos sobre acontecimentos./ [...] Chega mais perto e contempla as palavras./”), há uma convicção da *palavra* que se ergue e titubeia dentro do mesmo livro: já mais ao final, em “Idade madura” (“Já não quero palavras/ nem delas careço.”), há um cansaço que na verdade revela, ainda, a metapoesia tão moderna da dúvida do eu lírico em relação a seu fazer poético.

Vemos, portanto, em Drummond, a incorporação talvez da principal e mais definitiva contribuição de Mallarmé à poesia, e certamente também a mais polêmica: a despersonalização da voz do poema, a eleição da palavra e sua materialidade, a impessoalidade. Para muitos críticos, esse será o famoso “silêncio” de Mallarmé, ora louvado, ora rejeitado. Para Maurice Blanchot, equivale ao anonimato da morte. Em Drummond, mais de meio século depois, há um perfeito controle e equilíbrio entre o afastamento e a participação e adequação do poeta ao poema e a seu próprio mundo.

E, por mais que o contraste com *Rosa do povo* sempre tenha parecido um tanto violento, talvez seja em *Claro enigma* que esse equilíbrio alcance sua maior perfeição, na lucidez entre o eu do poeta e o eu lírico ali construído. A constante primeira pessoa que encontramos no livro todo talvez só encontre efeitos paralelos de impessoalidade, impostação e negação no século XX, no conjunto dos heterônimos de Fernando Pessoa. Em “Cantiga de enganar”:

[...]
O mundo,
meu bem,
não vale
a pena, e a face serena
vale a face torturada.
Há muito aprendi a rir.
de quê? de mim? ou de nada?
O mundo, valer não vale.

4 Citando, por sua vez, o próprio Drummond da introdução de *Confissões de Minas* (1944).

[...]
Mas o sonho não existe.
Meu bem, assim acordados,
assim lúcidos, severos,
ou assim abandonados,
deixando-nos à deriva
levar na palma do tempo
– mas o tempo não existe –,
sejamos como se fôramos
num mundo que fosse: o Mundo.
(ANDRADE, 1988, p. 211).

Numa outra perspectiva, para o crítico Haroldo de Campos, é no entanto no poema “Isso é aquilo”, de *Lição de coisas*, de 1962, “poema lúdico e visual”, que Drummond vai revelar sua raiz mallarmaica e mais, sua “influência nítida da poesia concreta [...]” (CAMPOS, 1997, p. 263). Essa ligação, mesmo em a havendo, certamente é menos explícita e especialmente não aberta como a que já comentamos como presente em Manuel Bandeira e não tão refletida quanto a que vimos em seus outros poemas. De qualquer modo, obviamente denota uma consciência do autor quanto a tais questões.

E, ainda, de um ponto de vista talvez mais leve, mas não menos importante, temos outro tipo de influência mallarmaica clara registrada em Drummond. Em uma crônica de *Flauta de papel* (BANDEIRA, 1997), Bandeira comemora a publicação de *Viola de bolso*, de 1955, com poemas de Drummond ditos de circunstância: para Bandeira, eles estão plenos de “complexidade e ironia” como os livros mais “sérios” de Drummond, igualando o trabalho de Mallarmé. Nos versos de circunstância, estaria “todo” o Drummond, como estava Mallarmé nos seus.

João Cabral de Melo Neto

Em 1942, João Cabral publicou seu primeiro livro, *Pedra do sono*. Depois da dedicatória, a Willy Lewin e Drummond, a epígrafe: “*Solitude, récif, étoile..., Mallarmé*”. O branco do papel, o “eu” longe de “mim”, a negação da inspiração, o exercício sintático e metapoético constante são essencialmente aproveitamentos temáticos que podemos atribuir, entre milhares de razões modernas, à influência do autor da epígrafe. João Cabral, especialmente a partir das obras seguintes, inaugura no Brasil a

poesia mais difícil, intelectualizada, e na esteira de Mallarmé e Valéry vai inventar uma linguagem de exceção, identificável com o que considerava e compreendia como possibilidade poética: a negação da inspiração e a racionalização do verso (embora sem abdicar de sua qualidade discursiva, como frisou na discussão estabelecida com os concretos).

O que devemos perceber em sua obra é antes de tudo um pensamento já próprio, um exercício realizado sobre a influência, uma tomada de posse e devida transformação de princípios, como vemos em “Antiode”, de *Psicologia da composição*, de 1947: “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes.”

A aproximação das palavras “flor” e “fezes”, encontrando ou criando no poema o próprio sentido que o Poema quer dar para “flor” e para “fezes”, é talvez o melhor exemplo do que aqui nos interessa. Como Mallarmé, e algo declaradamente, João Cabral exercita na possibilidade poética tanto a presentificação que a palavra oferece na materialidade da linguagem quanto a exclusão, o desaparecimento do poeta, como veremos na seção seguinte. No entanto a negação do subjetivismo romântico, defendida por ele, não era a negação de todo e qualquer subjetivismo ou humanização. Mas mesmo a crítica, ao menos aquela que lhe cobrava algum tipo de “engajamento”, custou a compreender e a elaborar uma leitura que não visse sua obra apenas como uma construção de linguagem cujo esquema havia sido previamente planejado em moldes estritamente modernos e impessoais. João Cabral acabou sendo lido, muitas vezes, nos mesmos trilhos de uma modernidade radical que usava exatamente essa característica como argumento de rejeição. Em sua defesa, ele tratou longamente das possibilidades de comunicação e das armadilhas impostas por essa modernidade.

Em “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, uma conferência realizada na Biblioteca de São Paulo, em novembro de 1952, João Cabral afirma que

A composição, que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura, segundo uns e outros se aproximem dos extremos a que se pode levar o enunciado desta conversa, a composição é, hoje em dia, assunto por demais complexo e falar da composição, tarefa agora difícilíssima, se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade. (MELO NETO, 1994, p. 723).

Estamos ou não estamos no mundo mallarmaico? O texto atravessa vários parágrafos em torno do questionamento sobre as características da composição moderna para chegar à conclusão de que o máximo que o tempo permite – já que não existe a possibilidade de definição de uma poética, uma retórica, nem mesmo de “um” público; não há, segundo o autor, um “juízo de valor” – é a constatação da oposição entre poetas que elaboram sua obra a partir de um processo de inspiração e sensibilidade, como se ouvissem uma “voz que os surpreendesse”, enquanto outros a criam através de um longo e trabalhoso processo racional de construção e descarte. É a partir desse impasse de extremos que o poeta procura tratar da composição poética.

A poesia inspirada, ele vai concluir aos poucos, é completamente incapaz de oferecer ao poema, e ao leitor, certas características como “proporção, objetividade”. “Ela é desequilibrada como a experiência que diretamente transmite tudo o que é a funcionalidade do trabalho de arte, isto é, todos os recursos de que a inteligência ou a técnica pode servir-se para intensificar a emoção, é deixado de lado” (MELO NETO, 1994, p. 729). Buscando exemplo na história da literatura, João Cabral mostra como essa atitude poética, com as características que identificara, se iniciara no Romantismo, no momento em que a maior atenção fora desviada da obra propriamente dita para o autor.

Isso teria acarretado, como principal resultado, a criação de inúmeras poéticas particulares, condizentes com cada autor, num processo de fragmentação que, claro, podemos considerar que possibilitaria e daria origem, em grande parte, à ruptura contemporânea, considerada enriquecedora, embora João Cabral defenda que essa atitude estreitou as possibilidades artísticas, pois a “criação de poéticas particulares não passa do abandono de todo o conjunto por um aspecto particular”. Essa fragmentação, segundo ele, como radicalização, limitou a arte e o artista, criou o grupo dos que, de certa forma, não entenderam Mallarmé: “Esses mágicos, esses metafísicos da palavra acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras.” (MELO NETO, 1994, p. 732).

E, claro, ele também percebe empobrecimentos no grupo que defende, como afirma, o “trabalho” na poesia, pois é capaz de criar uma situação “irrespirável”, mas é interessante o exemplo de crítica à modernidade que João Cabral estabelece. Para variar, encontramos Mallarmé nesse limiar entre a racionalização moderna e o destemperamento que poéticas

singulares podem gerar, num desequilíbrio que pode partir do mesmo ponto que João Cabral defende e de onde sua própria obra também parte.

Primeiro assumido pela Geração de 45, de cuja hospitalidade declinou, e depois pelo paideuma nacional dos concretistas, João Cabral é provavelmente o nosso melhor representante de uma poesia intelectualizada, “construída”, de padrões mallarmaicos, mas já completamente vertida em uma linguagem própria, diferenciada, particular, assim também como pela própria individualidade do artista⁵.

Os concretos e a importância da tradução

O levantamento feito aqui vale como uma amostra de comentários, no Brasil, em torno do nome de Mallarmé e de certas questões que sua obra implicava. É importante para percebermos o quanto o autor francês estava no centro de alguns dos principais debates da época: se o momento era de mudanças, rupturas, e elas representavam, antes de tudo, uma nova concepção de poesia, a leitura de Mallarmé podia não só inspirar como também sustentar a mudança, já que ele a havia realizado na constituição de sua própria obra.

Por aqui, a primeira edição brasileira de Mallarmé, de fato, é de 1947: uma edição bastante particular, pois não é uma tradução, mas uma edição em língua original, intitulada *Poésies et un poème*. O livro é uma boa surpresa: Mallarmé, no Brasil, em edição caprichada (graficamente, inclusive), reunindo o volume original *Poésies*, de 1899, mais o “Un coup de dés” já em sua “versão século XX” (e não seguindo os parâmetros gráficos “corruptos” que a revista *Cosmopolis* tinha promovido, mas a versão corrigida do autor). Mas o livro é também uma esquisitice editorial, informada no colofão, em francês (!):

Ce livre, le quatrième de la collection des Poètes Maudits reproduit sous le titre de Poésies et un poème l'édition complète 'ne varietur' des vers de Stéphane Mallarmé avec, en plus, l'hermétique et fascinant poème en prose 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard' selon la version définitive de l'auteur au moment de sa mort. Le présent ouvrage a été achevé d'imprimer le 15 janvier 1947 sur les presses de Tumminelli imprimeur

Mallarmé
no Brasil

195

5 Ver Castello (2006), em que o crítico defende não a negação absoluta da subjetivação, mas justamente a afirmação de uma subjetivação particular.

à Rome, pour le 'Instituto Progresso Editorial S.A.' - Rua Conde de Sarzedas, 81, São Paulo. (MALLARMÉ, 1947).⁶

Sandra M.
Stroparo

196

Ou seja: um livro de autor francês, em francês, impresso na Itália, para uma editora brasileira, para ser distribuído no Brasil, talvez pouco além de São Paulo, contando que se tratava de apenas quinhentos exemplares. Dado importante: esse Instituto Progresso Editorial pertencia ao grupo Matarazzo e viria a se tornar a editora Ipê, desde 1946 dirigida por Giannino Carta, pai de Mino Carta, primeiro trabalho seu assim que chegou da Itália. Dinastia cultural ítalo-paulista, portanto, definindo alguns dos rumos da cultura brasileira de então.

E será nessa edição que os irmãos Campos e Décio Pignatari - cada um tinha um volume só seu, afirma Augusto de Campos (informação fornecida em correspondência trocada com o autor/tradutor, via e-mail, entre 6 e 20 jan. 2010) - conhecerão a obra do autor francês que nas suas mãos ganhará a primeira tradução e estudo crítico sérios no Brasil, na edição *Mallarmé*, primeira edição de 1974, da editora Perspectiva (depois de *Mallarmagem*, da editora Noa Noa, que teve somente 25 exemplares, em 1971).

Já em torno do *Teoria da poesia concreta*, o interesse do grupo está registrado, mas o verdadeiro enfrentamento da obra do autor francês se deu também da maneira talvez mais interessante quando se trata de literatura estrangeira: a tradução foi publicada concomitantemente ao estudo da obra e esse trabalho é, claro, duplamente interessante, portanto, para o público que só poderia ter acesso a Mallarmé dessa forma. Além disso, para eles próprios, o processo de tradução se dá - e assim diriam muitos tradutores - como a oportunidade de estudo mais precisa e meticulosa, gerando a intimidade necessária com a linguagem do autor.

E os tradutores se mostraram dispostos a encarar o perigo de frente. Na edição *Mallarmé*, temos alguns poemas menores (refirimo-nos ao tamanho) inicialmente, uma seleção feita sobre o livro *Poésies*, em tradução de Augusto de Campos; e os poemas longos “L’après-midi d’un faune”, em tridução (três versões) de Décio Pignatari, e “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, traduzido por Haroldo de Campos. Além

⁶ Este livro, o quarto da coleção dos Poetas Malditos, reproduz sob o título de *Poésies et un poème* [Poesias e um poema] a edição completa *ne varietur* dos versos de Stéphane Mallarmé com, também, o hermético e fascinante poema em prosa «*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*» [Um lance de dados jamais abolirá o acaso] segundo a versão definitiva do autor no momento de sua morte. A presente obra terminou-se de imprimir em 15 de janeiro de 1947 nas prensas do impressor Tumminelli em Roma, para Instituto Progresso Editorial S.A. — Rua Conde de Sarzedas, 81, São Paulo. (MALLARMÉ, 1947, tradução nossa).

das traduções, vários textos críticos importantes, alguns poemas inéditos de “homenagens”, fotos de arquivo e fotos pessoais relacionadas ao mundo do autor e páginas com programação gráfica bem ao gosto dos experimentos Noigandres. Augusto de Campos fala disso:

As traduções de Mallarmé foram feitas individualmente. Haroldo entusiasmou-se por traduzir o LANCE DE DADOS – que entronizamos no Brasil quando a própria ‘intelligentsia’ francesa não o tinha ainda deglutido – e dedicou-se à versão desse grande texto e à sua interpretação. Décio saiu-se com a sua surpreendente tri-ducção do FAUNO, bem ajustada ao seu temperamento. Eu, de acordo com o meu, menos logopaico do que os dois, fui traduzindo os poemas curtos, pequenas joias de arte, e, mais adiante, cheguei à mais extensa, mas não menos intensa, HÉRODIADE. Nada foi planejado. É evidente, que, quando se sabia que algum de nós tinha traduzido isso ou aquilo, por uma questão de ‘economia processual’, não se traduzia o mesmo poema. Por que refazer o que já está bem-feito? José Lino atacou por fora, mais tardiamente, e não seguiu essa boa norma. Contudo, é possível que ele tenha vertido o BRINDE (que traduziu muito bem) antes de mim e que eu não me tenha lembrado disso, quando fiz a minha própria versão. Gosto das duas. Mas creio que a contribuição mais relevante de José Lino, nessa área, é a versão de IGITUR. (Da correspondência trocada com o autor. Maiúsculas do autor.).

Mallarmé
no Brasil

197

O poema “Hérodíade” foi publicado um pouco mais tarde, em 1987, no livro de poemas traduzidos *Linguaviagem*, e os poemas traduzidos por José Lino Grünwald apareceram inicialmente em um livro chamado *Transas traições traduções*, de 1982, e foram republicados em *Igitur ou a loucura de Elbehnon e Poemas*.

Claro que o trabalho dos concretos não parou por aí. Se desde as edições do grupo Noigandres, entre 1952 e 1962, Mallarmé já era referência – e uma das questões fundamentais dessa influência, sempre citada em entrevistas, é a exploração gráfica dos espaços da página –, ele continuou a aparecer no referencial crítico desses autores e continuou a fazer parte do horizonte de traduções de Augusto de Campos.

Para *O anticrítico*, de 1986, ele traduziu o importante poema “Le tombeau d’Edgar Poe”. “Hérodíade”, como já mencionamos, recebeu uma tradução em 1987; e em *Poesia da recusa*, de 2006, encontramos um conjunto de 12 poemas, incluindo alguns poemas de circunstância, cobrindo todas as fases de Mallarmé.

Mas será, obviamente, nos textos críticos que algumas informações sobre as leituras desses tradutores todos vão aparecer mais claramente. Se suas escolhas tradutórias podem nos revelar, pelas entrelinhas, seus estudos prévios, os textos críticos nos oferecem as referências claramente. Neles descobrimos, por exemplo, que a afirmação de Augusto de Campos de que “Un coup de dés” foi “deglutido” por eles antes ainda da crítica francesa fazê-lo está ligada de fato à bibliografia consultada naquele momento e, sim, há alguma razão na afirmação.

Haroldo de Campos, que recebeu uma bolsa do governo francês em 1969 para estudar em Paris, tinha clareza sobre o estado da fortuna crítica de Mallarmé naquele momento e cita, em sua leitura de “Un coup de dés”, dois críticos muito importantes, dos primeiros a realmente aprofundar a leitura do poema: Robert Greer Cohn e seu *L’oeuvre de Mallarmé: un coup de dés*, de 1951, e Gardner Davies e seu *Vers une explication rationnelle du “Coup de dés”*, de 1953, dois americanos, estudiosos da literatura francesa, que escrevem obras bastante importantes para a própria crítica francesa a partir daquele momento. Gardner Davies, por exemplo, é citado por Henri Mondor com destaque já no primeiro volume das cartas de Mallarmé, de 1959. Para “interconexões” do famoso paideuma concretista, a obra *Joyce et Mallarmé: stilistique de la suggestion*, de David Hayman, de 1956, também foi definitiva.

No texto “Caos e ordem: acaso e constelação”, que foi agregado à mais recente reedição de *Mallarmé*, Haroldo de Campos faz menção também à correspondência do autor. O texto “De Herodias à jovem Parca: uma arte de recusas”, de Augusto de Campos, publicado em *Linguaviagem*, que trata de Mallarmé e Valéry (traduzidos no volume: “Hérodíade” e *La jeune Parque*), cita também diretamente cartas de Mallarmé. Em *Poesia da recusa*, algumas das cartas precoces a H. Cazalis são mencionadas.

Não podemos deixar de tratar também das traduções mais recentes de Mallarmé, feitas por Júlio Castañon Guimarães. *Brinde fúnebre e prosa*, de 1995, contém apenas os dois poemas citados no título e um longo posfácio intitulado “Anotações”, tratando de particularidades da tradução; uma outra edição, *Brinde fúnebre e outros poemas*, de 2007, acrescenta alguns “outros poemas” e novas “Anotações” tradutórias.

Ainda vale a nota: é interessante como esse processo de “tradução + comentário à tradução” parece se fazer necessário em autores modernos, e talvez mais especialmente em um autor como Mallarmé. Da escolha vocabular ao menor detalhe de sintaxe, o tradutor tem a certeza de que o comentário pode ser enriquecedor. Não há como negar que esse é hoje um trabalho comum, e a arte moderna e contemporânea raramente parece prescindir de alguma crítica: das curadorias das artes plásticas aos programas de apresentações musicais, chegando às orelhas e prefácios de livros, o mundo nos mostra que queremos – e mais que isso, precisamos de – informações, tomadas de posição, perspectivas de entrada e compreensão. Estamos aqui, na verdade nada confortavelmente, tocando em características de um momento em que não só o próprio conceito de Arte está sendo intensamente discutido, como também o instrumental de que dispomos, para esta discussão, parece se mostrar anacrônico e insuficiente.

A tradução de *Divagações*, de Fernando Scheibe, foi especialmente festejada. Primeira tradução desses ensaios no Brasil, a edição disponibilizou, finalmente, alguns dos textos mais importantes do autor. Além de um prefácio do tradutor, a edição também apresenta dois posfácios importantes dos professores Marcos Siscar e Joaquim Brasil Fontes.

De qualquer forma, na tradição crítica brasileira, é impossível não registrarmos que esse procedimento de trabalho começou e se consolidou a partir do trabalho dos poetas concretos. Como método constante recebeu muitas críticas, seja pela definição prévia de paideumas e influências, seja pelo desenvolvimento claro de processos autoafirmativos de conceituação e valoração da arte estudada ou da própria arte produzida por eles, mas inegavelmente possibilitou que toda uma linhagem de arte e crítica modernas se estabelecesse no cerne ainda talvez excessivamente nacionalista e ideologicamente marcado da crítica e da arte brasileiras.

O que quer, afinal, Mallarmé, com tantos enigmas? Quer, em poesia, o que querem os cientistas em suas especulações e pesquisas aparentemente inúteis. Conhecer. Conhecer-se. Romper os limites dos comportamentos e compartimentos pré-condicionados da linguagem para compreender e exprimir melhor as angústias humanas diante do enigma supremo da vida e da morte. Revitalizar a própria linguagem, dando-lhe um sentido mais puro (*‘Donner un sens plus pur aux mots de la tribu’*). Por certo. Mallarmé é difícil. Requer esforço intelectual, estudo e

aplicação inusuais dos seus leitores. Mas deixou poucos poemas e cada um deles é um território novo e desconhecido. Ignorá-los é privar-se de maravilhas do pensar e da sensibilidade. É ignorar-se um pouco. E ficar menor. (CAMPOS, 2006, p. 41).

Sandra M.
Stroparo

200

A recepção de Mallarmé no Brasil se deu, portanto, lentamente, subordinada a condições específicas, determinadas inclusive pela necessidade de traduções. Não deixou, entretanto, de acontecer, num paralelo obviamente mais vagaroso que o processo francês, mas importando inicialmente inclusive alguns dos mesmos estranhamentos que marcaram a poesia moderna.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

_____. **Poesia e prosa organizada pelo autor**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

_____. Debussy e o impressionismo. **Arca: Revista Literária Anual**, Porto Alegre: Editora Paraula, n.1, 1993.

_____. **Obra imatura**. São Paulo: Itatiaia, 1980.

_____. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald de. **Cadernos de poesia do aluno Oswald (poesias reunidas)**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Ponta de lança.** São Paulo: Globo, 2004.

_____. **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo, 2001.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. **Seleção de prosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

*Mallarmé
no Brasil*

BRÉMOND, Henri. **La poésie pure: avec “un débat sur la poésie”** par Robert de Souza. Paris: Bernard Grasset, 1926.

201

CAMPOS, Augusto de. **Verso reverso controverso.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Poesia da recusa.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1974. Tradução de *Un coup de dés*: Haroldo de Campos.

CASTELLO, José. **João Cabral de Mello Neto: o homem sem alma & diário de tudo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX).** São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Entre reescritas e esboços.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

HANSEN, João Adolfo. Drummond e o livro inútil. **Sibila**, ano 13, 05 abr. 2009. <<http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/drummond-e-o-livro-inutil/2730>> Acesso em: 17 mar. 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance**: lettres sur la poésie. In: MARCHAL, B. (Org.) Paris: Folio/Gallimard, 1995.

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

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

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Sandra M.
Stroparo

202

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 2 v.

STROPARO, Sandra M. O exílio e a viagem para dentro e para fora de si: a invenção da impessoalidade em Mallarmé. **Revista Estação Literária**, Londrina: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, v. 10C, p. 39-54, fev. 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10C-Art3.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2013.