

MALLARMÉ, UMA POÉTICA DO DOM (A PROPÓSITO DE *LOISIRS DE LA POSTE E AUTRES RÉCRÉATIONS POSTALES*)

JEAN-NICOLAS ILLOUZ*

a minha mãe, in memoriam

Tradução:
Francine Fernandes Weiss Ricieri**
Maria Lúcia Dias Mendes***

RESUMO

O jogo formal da quadra endereçada faz aparecer em miniatura e com ironia algumas das questões fundamentais da poética de Mallarmé: a forma mantida como um absoluto até na realização, em menor escala, dos pequenos livros-fetiches ou poemas-objeto; uma erótica da distância, um pensamento da comunidade literária (como o manifesta a ligação epistolar) que se sabe postada na solidão do escrever.

PALAVRAS-CHAVE: quadra endereçada; comunidade literária; epistolografia.

* Jean-Nicolas Illouz é professor da Universidade Paris VIII. Suas obras, sobre a poesia do século XIX, referem-se a Nerval; sobre a crise do lirismo na modernidade poética (*L'Offrande lyrique*, 2008); sobre a ideia de prosa em sua relação com a ideia de poesia (*Crise de prose*, 2002, *Mallarmé proselibriste*, 2015); sobre *Simbolismo* (2004); sobre a interpretação recíproca das artes (com a direção de um dossiê intitulado "L'hymen des arts" na revista *Romantisme*, 2019); sobre Rimbaud ou ainda sobre Mallarmé e os efeitos de Mallarmé na arte moderna. E-mail: jean-nicolas.illouz@wanadoo.fr.

** Francine Fernandes Weiss Ricieri é professora da área de Estudos Literários no Departamento de Letras e no Programa de PósGraduação em Letras da UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo), Guarulhos. Email: francinericieri@gmail.com

*** Maria Lúcia Dias Mendes é professora de Língua e Literatura Francesa no Departamento de Letras e no Programa de PósGraduação em Letras da UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo), Guarulhos. Email: mldm@uol.com.br

Em sua edição das obras completas de Mallarmé, Bertrand Marchal inscreve na epígrafe do dossiê dos *Vers de circonstance* as seguintes linhas, extraídas de uma carta a François Coppée de 20 de abril de 1868:

Eu trocaria as vésperas magníficas do Sonho e seu ouro virgem, por uma quadra, endereçada a um túmulo ou a uma bala, desde que fosse “bem sucedida”. (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 726-727).

A carta, que acusa a recepção de um livro de versos de François Coppée intitulado *Intimités*, faz alusão à longa crise espiritual que começou dois anos antes, quando Mallarmé, em vez de se ater simplesmente à arte do verso, “cometeu o pecado de ver o Sonho em sua nudez ideal” – “ao passo que eu deveria acumular entre ele e eu, completa ele, um mistério de música e de esquecimento” (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 726).

Em um primeiro sentido (e é sem dúvida assim que o compreende Coppée), o “sucesso” que poderia compensar a renúncia às “vésperas magníficas do Sonho e seu ouro virgem” ao tornar iguais uma dedicatória “a uma tumba” e uma dedicatória “a uma bala”, pode ser compreendido como um sucesso estritamente formal, neutralizando, em benefício exclusivamente da “arte pela arte”, toda expressão direta do afeto em respeito à mais pura “impassibilidade” parnasiana. Em um segundo sentido, entretanto, que integra esta vez o proveito que Mallarmé vai progressivamente retirar, para sua própria poética, da crise que começou para ele com a redação de “Hérodiade”, o equivalente à tumba e à bala é medido por um outro tipo de sucesso: aquele pelo qual a obra, refletindo as operações internas da linguagem, vê-se relacionada à “ficção” que a funda, e o faz do “nada” à partir do qual se desenrola seu jogo formal.¹ De um sentido a outro, mede-se a distância que Mallarmé toma em relação ao Parnaso, assim como a profundidade da “crise” que se instala no seio das Letras: a doutrina parnasiana se contentava em colocar à distância a afetividade e a subjetividade no rigor convencional do verso; “a Obra

¹ Para essa ligação entre a “ficção” e o “nada” ver *La Musique et les Lettres*, obra na qual Mallarmé evoca sua reticência em “operar, em público, o desmonte ímpio da ficção e consequentemente do mecanismo literário, para expor a peça principal ou nada” (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 67).

pura”² malarmeana, a partir em aparência de um mesmo cuidado formal e de uma mesma neutralização do afeto, acaba por colocar à distância os próprios mecanismos da “ficção”, – iguais efetivamente conforme se apliquem “a uma tumba ou a um bombom”.

É então como uma “ficção”, reconhecida como tal, e tornada consciente de si, que a obra de Mallarmé coloca em cena, com ostentação, a figura do endereçamento. Essa ostentação é sensível na antologia das *Poésies*, da qual podemos dizer, ao encontro de certas formulações de Mallarmé que parecem afastar o livro da aproximação do leitor³, que estava totalmente atravessado por uma economia do dom⁴, – da sua “*Saudação*” inicial a seu envio final aos “escolistas futuros”⁵, – passando por toda uma série de peças que, antes de serem reunidas em antologia, primeiro satisfizeram os rituais de encomenda e de troca, como os “túmulos”, “homenagens” ou outro “brinde” (*toast*), mas também como os “leques”, “folha de álbum”, “bilhete” ou outra “petição fútil”. Mas é sobretudo em *Vers de circonstance* que o gesto de oferenda se expõe, com

² A “Obra pura” se encontra evocada na carta a François Coppée: “E agora, tendo chegado à visão horrível de uma Obra pura, quase perdi a razão e o sentido das palavras mais familiares” (MALLARMÉ, 1998, PI I, p. 727).

³ Ver sobretudo *Divagations, Quant au Livre*: “[...] Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como autor, não reclama aproximação de leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar totalmente só: feito, sendo. O sentido sepultado se move e dispõe, em coro, das folhas”. Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, 2010, p. 173). Mas esta citação é precedida de um imperativo: “Publique”, que sugere que o livro, mesmo em si, não se faz realidade senão para outrem. No final, as *Notes en vue du Livre* são dedicadas, em boa parte, a prescrever o lugar do leitor, de modo que este, mesmo que ausente, ou melhor *ausentado*, permanece parte envolvida na cerimônia do livro. Ver também a ambiguidade da formulação seguinte em *Variations sur un sujet*: “Escrever – a ninguém, sem saber o que: pelo fato de não lhe terem dirigido um objeto, você o examina...” (MALLARMÉ, 2003, PI II, p. 323).

⁴ Ver especialmente Pascal Durand (1998, p. 56-65) e Marianne Vidal (1998, p. 49-60). Jacques Scherer, em seu prefácio ao *Livre de Mallarmé* (1978) igualmente sublinhou a importância da circunstância na produção de Mallarmé.

⁵ *Poésies*, “Bibliographie”, (1998, PI I, p.48). Para uma leitura de “Salut”, e da espécie de licença que o poema confere finalmente ao leitor, ver Vincent Kaufmann (1986).

uma evidência tal que põe à nu, na verdade, o mecanismo ficcional do endereçamento.

É esta antologia que vai reter nossa atenção – primeiro pelo modo como ela reduz o gesto de endereçamento a um puro jogo de formas, oferecendo-o assim à desconstrução e depois pelo modo como ela convida a associar à poética mallarmeana uma ética particular, implicando um cuidado renovado com o outro, tal como este se exprime, além de toda ilusão lírica, no endereçamento amoroso assim como em um pensamento mais consciente da comunidade poética.

I. “NADAS PRECIOSOS⁶”

Desde a edição de Bertrand Marchal e depois dos estudos que o consagraram, sobretudo Vincent Kaufmann, Daniel Grojnowski, Yves Bonnefoy e Daniel Bilous,⁷ os *Vers de circonstance* de Mallarmé deixaram de ser considerados como um simples divertimento poético que não teria relação com a obra “maior” e suas altas ambições estéticas e metafísicas. Não somente porque no interior da obra “maior”, a “circunstância”, seja ela “eterna⁸” ou simplesmente mundana, acaba por aparecer como sendo de fato a razão imediata da maior parte da obra de Mallarmé⁹, mas ainda porque os poemas diretamente derivados do “tempo livre” do poeta foram compreendidos, reciprocamente, como sendo eles mesmos uma versão, em menor dimensão e cheia de leveza, do Livro, acolhendo à sua maneira – a ironia incluída – os desafios mais profundos da poética

⁶ *Récréations postales* (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 245).

⁷ Vincent Kaufmann (1986); Daniel Grojnowski (1994); Yves Bonnefoy (1996); Daniel Bilous (1997-1998, p.105-122); ver também Jacques-B. Bouchard (1989, p. 37-43).

⁸ Cf. *Un coup de dés* (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 370). [Tradução brasileira: Álvaro Faleiros, 2017.]

⁹ Jean Royère (1931, p.114) já comentava que os *Vers de circonstance* apenas acentuam e revelam uma dimensão da obra que de fato estava presente em toda parte: “Na verdade, tudo o que Mallarmé escreveu merece a classificação de obra de circunstância”.

de Mallarmé. Se os *Loisirs de la poste* e outros poemas endereçados são mesmo “bibelôs” poéticos, ainda vibrantes de sua “inabilidade sonora¹⁰”, – assim o serão desde que se ouça também na palavra “bibelô” uma espécie de diminutivo irônico de “biblos” – Bíblia ou Livro, - desde que se ouça no título *Récréations postales*, imaginado em 1893, uma “re-criação” em miniatura, e com um sorriso, da linguagem e do mundo¹¹.

De fato, os “nadas preciosos” que formam as *Récréations postales* têm em comum com o Livro o fato de fazerem da forma, mesmo em miniatura, um absoluto, capaz de oferecer contrapeso, se não ao “Nada” que Mallarmé descobriu às voltas com os versos de “Hérodiade”, ao menos à evidente nulidade da “mensagem” oferecida à decodificação do carteiro e ao entretenimento dos destinatários. Independente do conteúdo (ainda que alguns dos envelopes nos quais estavam escritas as quadras talvez não tenham jamais contido nenhuma carta), a forma em Mallarmé vale, por assim dizer, abstratamente.

Ela se impõe, de início, visualmente, como uma forma plástica, – “por causa de uma relação evidente entre o formato dos envelopes e a disposição das quadras– por puro sentimento estético¹²”. Antes de *Un coup de dés*, e paralelamente aos “Éventails”, por exemplo, os poemas de *Récréations postales* são *poemas-objets*, nos quais o suporte material do poema é parte constitutiva de sua forma, por mais que a quadra de octossílabos seja a princípio concebida como uma figura geométrica *a priori* centrada sobre o retângulo do envelope. Mallarmé vê seus poemas antes de escrevê-los; vê também a antologia que teria podido reuni-los, quando considera, com Whistler, uma *plaque* de luxo (alguma “joia

¹⁰ *Poésies*, “Ses purs ongles très haut...” (MALLARMÉ, 1998, PL I, p. 37)

¹¹ A associação entre “bibelô” e “biblos” foi feita por Éric Benoît (1998, p. 51); e a ligação entre “recreação” e “re-criação” foi sugerida por Daniel Bilous, artigo citado.

¹² *Les Loisirs de la poste* (MALLARMÉ, 1998, PL I, p. 241) e *Récréations postales* (MALLARMÉ, 1998, PL I, p. 245).

tipográfica”, escreve)¹³, que teria tomado efetivamente o formato e a aparência de um envelope, Whistler ficando encarregado de desenhar o selo (sabemos que esse projeto não se concretiza e que apenas alguns poemas são publicados com o título de *Les Loisirs de la poste* em uma revista, *The Chap Book*, no dia 15 de dezembro de 1894).

Assim visualizado no retângulo da página, o gênero endereçamento versificado se define em seguida como um *gênero por restrições* – “*oulipiano*” antes da hora, poderíamos afirmar junto com Daniel Grojnowski e Daniel Bilous, desde que se compreenda a arte das restrições não como uma simples maneira de exibir as “dificuldades vencidas” caras aos parnasianos, mas como uma maneira de revelar *em ato* a “magia”¹⁴ concreta, da qual o verso é capaz.

O pretexto e o ponto de partida desse jogo poético é um nome próprio (nome de pessoa ou nome de lugar), que se trata imperativamente de “colocar” no verso, mesmo quando ele tem poucas homofonias em francês para uma palavra em “yx”. É o caso por exemplo do nome de Mademoiselle Gabriele Wrotnowska, que obriga o versejador a fazer todo tipo de achados e de acrobacias – para todos os tipos de “endereçamento”:

Rue, et 8, de la Barouillère
Sur son piano s’applique à
Jouer, fée autant qu’écolière,
Mademoiselle Wrotnowska.

Rue, ô jeux ! de la Barouillère
Huit, Gabrielle Wrotnowska
Emplit une antique volière
De son rire d’harmonica.

¹³ *Récréations postales* (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 245).

¹⁴ É de fato como uma “magia” que Mallarmé concebe os efeitos do verso, mas uma magia inteiramente contida apenas nos recursos da linguagem. Cf. *Divagations, Grands faits divers*, “Magie”: “O verso, traço encantatório ! e, não se negará ao círculo que perpetuamente fecha, abre a rima uma similitude com as rodas, em meio à relva, da fada ou do mágico”. Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, 2010, p. 210).

Na poética mallarmeana dos *Vers de circonstance*, o nome próprio parece a garantia de um núcleo irredutível de realidade, que seria o caso, por uma vez, de *não* “abolir”, de modo a preservar, em benefício do carteiro (tão “iletrado” quanto a dançarina¹⁵, mas perfeita garantia do bom funcionamento do jogo poético), a legibilidade do endereço.

No entanto, esse núcleo referencial, tão logo estabelecido, vê-se retomado naquilo que Mallarmé chama de “dialética do verso”¹⁶, de tal modo que “uma dinâmica alegorizante”, como escreveu Michel Deguy¹⁷, desdobrando-se a partir do nome, comunique-se em retorno à literalidade ao menos em aparência menos “poetisável”.

Nessas quadras de octossílabos – ou seja trinta e duas sílabas ao todo, “pouco mais do que o haiku”, nota Yves Bonnefoy (1996, p. 35) –, nos quais Mallarmé exhibe até o exagero as complicações das regras métricas¹⁸, o nome se vê transfigurado pelos poderes da rima. Por vezes ele serve de matriz sonora à quadra completa, notadamente quando é dado desde os primeiros versos, e quando os versos seguintes disseminam suas sonoridades até criar a impressão de uma paronomásia generalizada – como esse endereçamento a Cazalis:

J’imagine que CAZALIS
La LYre noble aux sons thébains
Ceinte d’AZALées et de LIS
Boit dans sa ville d’Aix-les-Bains.

¹⁵ *Divagations, Crayonné au théâtre*, “Ballets”, Pl II, p.174 (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p.174).

¹⁶ *Divagations, Crayonné au théâtre*, “Solenidade”: “[...] antes do choque de asa bruto e do arrebatamento, pôde-se, isso é mesmo a ocupação de cada dia, possuir e estabelecer uma noção do conceito a tratar, mas inegavelmente para esquecê-lo em sua maneira ordinária e se entregar em seguida unicamente à dialética do Verso.” Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, 2010, p. 152)

¹⁷ Michel Deguy: “Preencho com um belo *não* esse grande espaço vazio” (DEGUY, 2000, p. 80).

¹⁸ Yves Bonnefoy (1996, p. 39) observou por quais acrobacias engenhosas se conduziu o versificador das quadras endereçadas para contornar, sem transgredi-la, a regra que exige que o “e” mudo das palavras “rua (*rue*)” ou “avenida (*a*)” não possa se elidir diante da consoante: assim Mallarmé escreve “Rue interminável Laugier” ou “rua, ou é dos Cònegos, doze”.

Às vezes o nome se revela apenas *in fine*, aparecendo retrospectivamente como a concretização ideal das sonoridades que o precedem, ao longo de uma quadra que será desdobrada, de verso em verso, como um enigma. É um pouco o caso desse endereçamento a Madame Alice Mirbeau:

Tire de ton sac à MALICE
Piéton heureux cette fois-ci
Mes souhaits à Madame ALICE
Mirbeau

Carrières-sous-Poissy.

Em todos os casos, as palavras, por um jogo de “reflexos recíprocos”¹⁹, parecem se engendrar umas às outras. Os efeitos da rima, redobrados nos casos de rimas equivocadas²⁰ se comunicam a todo o verso e esse, aparecendo “a si mesmo, nu e devorando suas próprias palavras”²¹, vê-se ganho, na quadra inteira, por seu *holorime*²² difuso.

Certos sucessos são mais brilhantes do que outros. Se é verdade que “o nome do poeta misteriosamente se refaz com o texto inteiro”,

¹⁹ *Divagations, Crise de vers* (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p.211).

²⁰ A rima equivocada é realmente frequente tanto nas *Poésies* quanto nos *les Vers de circonstance*, nos quais Mallarmé faz rimar, por exemplo “mets-y” com “Mézy” (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 248); “leurre” com “l’Eure” e “l’hiver ni” com “Giverny” (p. 248); “ma pensée, ailles” com “Séailles” (p. 251); “vers l’aine” com “Verlaine” (p. 264). Ver: André Guyaux (1998, p. 191-202).

²¹ Carta a Émile Verhaeren, de abril de 1891, *Correspondance* (1973, t.IV, p. 223): “o Verso, emprestado certamente da palavra, renova-se, segundo a fúria do seu instinto, em outra coisa, a ponto de que ele se torna, estou certo, eu lhe recito em espírito, um elemento novo, para si mesmo, nu e devorando suas próprias palavras. E eu começo a crer que é isso, em todos os tempos, que há para fazer. Cf. *Divagations, Crayonné au théâtre, “Solennité”*: “[...] a rima aqui extraordinária porque não faz mais do que um com um alexandrino que, nas suas poses e na multiplicidade do seu jogo, parece por ela devorado totalmente como se essa fulgurante causa de delícia aí triunfasse até na inicial sílaba [...]” Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, 2010, p. 152).

²² N.T. Holorime: “Holorhyme” é uma forma de rima em que duas seqüências muito semelhantes de sons podem formar frases compostas de palavras ligeiramente ou completamente diferentes e com significados diferentes.

como escreve Mallarmé compondo em prosa um *tombeau* para Tennyson²³, algumas quadras endereçadas, nisso de fato análogas ao *tombeau*²⁴ parecerem conseguir fazer surgir, a partir do “mistério de um nome” subtraído do uso ordinário da palavra, todo um retrato íntimo do destinatário. É assim com Verlaine, nessa quadra que Daniel Grojnowski comentou:

Je te lance mon pied vers l'aine
Facteur, si tu ne vas où c'est
Que rêve mon ami Verlaine
Ru' Didot, Hôpital Broussais
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 264).

O erótico de Verlaine é sugerido na rima equivocada (“vers l'aine // Verlaine”), e sua poética é ela mesma colocada em situação na apócope “Ru' Didot”, que libera o verso das convenções da métrica para deixá-lo às “primitivas soletrações” da palavra²⁵. Do mesmo modo, um envio a Monet torna-se pretexto para um curto tratado de arte impressionista, se é verdade que Monet, no departamento de *Eure*,²⁶ compreende as variações de *l'heure* (hora), e se é verdade que a lucidez de sua “visão” sabe triunfar sobre a ilusão (*leurre*) das aparências:

Monsieur Monet, que l'hiver ni
L'été sa vision ne leurre
Habite, en peignant, Giverny
Sis auprès de Vernon, dans l'Eure
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 248).

²³ *Divagations, Quelques médailles et portraits en pied*, “Tennyson vu d'ici”: “O nome do poeta misteriosamente se refaz com o texto inteiro que, da união das palavras entre si, chega delas a não formar mais que uma, aquela, significativa, resumo de toda alma, comunicando-a ao passante [...]”. Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, 2010, p. 85).

²⁴ Ver Jean-Nicolas Illouz, “*Fragments d'un discours sur la mort*: éloge funèbre, tombeaux et écriture du deuil dans l'œuvre de Mallarmé” (ILLOUZ, 2008).

²⁵ *Divagations, Crise de vers* (MALLARMÉ, 1998, Pl II, p. 205).

²⁶ [N.T.: Departamento de Eure: departamento localizado no norte da França, região da Normandia, cuja capital é a cidade de Évreux.]

Quanto à Renoir, cuja obra é cheia de cores, seu nome, rimando com “noir” (negro), é uma nova ilustração de um “defeito de línguas” que o poema tem por missão “recompensar”²⁷, - com uma simples quadra:

Villa des Arts, près l’avenue
De Clichy peint Monsieur Renoir
Qui, devant une épaule nue
Broie autre chose que du noir.
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 249).

As quadras endereçadas desempenham assim um “duplo estado” da palavra, cuja cisão íntima se revela em ato, no movimento que conduz a passar os dados brutos, relativos à realidade dos seres e dos lugares, no dizer poético, que opera, por sua vez, obliquamente, por sugestões²⁸. No tempo em que a quadra se desdobra, é, escreve Michel Déguay, “um ar de reencantamento do mundo que se interpreta localmente” (DEGUY, 2000, p. 80): as palavras e as coisas se reconciliam e a dimensão referencial do endereçamento não impede que o acaso tenha finalmente “vencido palavra por palavra²⁹” segundo um novo arranjo da palavra, que retira sua lei, não das coisas, mas dos recursos próprios da linguagem. Mas é necessário completar que, nos *Vers de circonstance*, o movimento da leitura, que vai no início do referente ao significante puro, desenvolve-se também em outro sentido, pois, para que a carta chegue ao endereço certo, é necessário que o carteiro, muitas vezes interpelado e primeiro destinatário dessas remessas, encontre também, sob os jogos cintilantes do significante, o referente, e que dessa maneira ele anule em certo sentido a poeticidade dos versos. Do referente ao significante puro e desse ao referente *reencontrado*, todo o sabor das *Récréations postales* mantém esse duplo movimento, pelo qual se instaura uma poesia efêmera, aparecendo e desaparecendo – como “uma bala” de fato, como desejado no início, seria desfeita “em delícias”.

²⁷ *Divagations, Crise de vers* (MALLARMÉ, 1998, Pl II, p. 208).

²⁸ Cf. *Crise de vers*: “Falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, isso se limita em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará.” Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, 2010, p. 164).

²⁹ *Le Mystère dans les lettres* (MALLARMÉ, 1998, Pl II, p. 234).

II. ENDEREÇAMENTO LÍRICO E ENDEREÇAMENTO POSTAL.

O endereçamento técnico, que conduz Mallarmé a concentrar todos os prestígios do verso nas modestas quadras endereçadas que compõem uma parte dos *Vers de circonstance*, leva-o também a interrogar o *status* e o valor do endereçamento lírico, quando esse se vê ironicamente relacionado ao endereçamento postal.

Mallarmé é bem consciente de que sua arte dos endereços versificados remete a uma longa tradição literária: o jogo conserva a memória do *envio* poético (à dama, ao príncipe ou ao mecenas); diz respeito à poesia preciosa e aos lazes mundanos; e por vezes toca diretamente ao epigrama, ou ao gênero encomiástico quando o endereçamento se fecha, em seu ápice, com um elogio bem conveniente, do destinatário. Assim como nesse envio a Léopold Dauphin:

Boulevard Rochechouart loge
Au 2 mon ami Léopold
Dauphin, c'est, voilà son éloge
Plutôt un Sylphe qu'un Kobold
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 258).

Ou nesse envio a Mademoiselle Augusta Holmès:

Chez Mademoiselle Augusta
Holmès, rue, environ quarante,
Juliette Lamber (reste à
Dire qu'elle est des Dieux parente)
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 266).

A consciência do gênero é tal que Mallarmé não inventa o *poema postal* senão para revivescer, por um lado, os modelos literários prestigiosos dos quais ele o toma emprestado e para ceder, por outro, “à iniciativa das pessoas que por sua conta desejariam se dedicar ao mesmo jogo”³⁰,

³⁰ *Récréations postales* (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 245).

suscitando assim, a partir de uma matriz genérica comum, tantas variações pessoais quanto leitores possíveis. Aliás, Daniel Bilous encontrou um primeiro exemplo do uso mallarmeano do envelope em um envelope de Baudelaire endereçado a Auguste Poulet-Malassis em 14 de fevereiro de 1866³¹, ao passo que Daniel Grojnowski limita-se a situar o Mallarmé dos *Loisirs de la poste* no horizonte da *Mail art*, passando por uma série de ligações que incluiriam, por exemplo, a “Lettre-Océan” ou outros poemas epistolares de Apollinaire.

Expondo-se dessa maneira, o gênero, ironicamente consciente de si, devolve a relação lírica a uma ficção, que abole entre o “eu” e o “tu”, toda possibilidade de comunhão imediata: entre o poeta e a dama, tais como são colocados, distantes um do outro pela figura do endereçamento, um terceiro se impõe necessariamente, garantia da legibilidade do código – quer se trate do código postal ou do código lírico. Vicente Kaufmann, lendo em uma perspectiva desconstrutivista os *Vers de circonstance* de Mallarmé, observou que é o carteiro que, em *Loisirs de la poste*, encarna esse terceiro, visto que é por ele que passa a relação lírica fingida que instauram as quadras endereçadas. O prefácio dos *Loisirs de la poste* sublinha aliás o papel do carteiro, por meio do qual os poemas podem chegar a seus destinatários:

Esta publicação homenageia os Correios. Nenhum desses endereços em versos aqui reproduzidos deixou de ser entregue a seu destinatário (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 241).

³¹ Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1973, p. 598:

Monsieur Auguste Malassis
Rue de Mercélis
Numéro trente-cinq bis
Dans le faubourg d’Ixelles
Bruxelles.
(Recommandé à l’Arioste
De la poste,
C’est-à-dire à quelque facteur
Versificateur.)

E o carteiro, que é assim o primeiro destinatário do poema, além disso é frequentemente interpelado de modo direto:

Facteur, tends ce mot honorant
Le jour du Quinze-Août qui t'amène,
A Madame Méry Laurent
Royat (dans sa Villa Romaine)
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 265).

Para Vicent Kaufmann, este importuno carteiro que se interpõe entre o “eu” e o “tu” do endereço encarna, ironicamente, a própria mediação simbólica, que só garante a relação lírica ao preço de sacrificar, entre “eu” e “tu”, toda a ilusão de *intimidade*. Para nós, as interpelações ao carteiro, duplicando os endereçamentos à dama, cindem os poemas postais de tal modo que eles fazem aparecer, em contrapeso ao poema lírico, um poema crítico, exibindo ironicamente a convenção sobre a qual ele repousa. Essa cisão é manifestada por exemplo nessa quadra, claramente composta em dois tempos, um devotado à adoração completamente formal da dama e o outro à encenação mais prosaica da intermediação do carteiro:

A Madame Durand je baise
La main
Vite facteur debout
Qu'on le dise au soixante-seize
Rue aux maisons hautes Taitbout
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 267).

No espaço de alguns versos, o gesto lírico e o gesto crítico se enrolam assim como em um tirso, ao mesmo tempo idealizando e exibindo o “mecanismo” do endereçamento, para finalmente “operar”, “em público”, a “desmontagem ímpia” e exibir o “nada” dos quais esses “nadas preciosos” são com efeito “a peça principal”.³²

Contudo o gesto irônico da desconstrução que rege o jogo das quadras endereçadas não coloca esses poemas sob o signo exclusivo

³² *La Musique et les lettres* (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 67).

da “Destruição”, da qual Mallarmé diz em 1867 ter feito a sua principal “Beatrice”.³³ Para compreender todo o significado e para melhor revelar sua felicidade completa, é necessário ainda reportá-los ao imaginário do autor e compreender como a figura do endereçamento à dama, fingindo sua ausência, completa na verdade as formas de um erotismo que só se realiza plenamente na distância ou na esquiwa.

A mudança de curso em direção a um poema em prosa, *Le Nénuphar blanc*, pode se revelar esclarecedora. Lembremos que o poema põe em cena uma forma de relação à distância, completamente mental: visto que, para o narrador-canoeiro, trata-se de ir, de canoa, “improvisar um bom dia” para alguma “amiga de uma amiga”, este, imobilizado entre os juncos, no “saqueador aquático” ou na fauna moderna, observando o barulho “secreto” dos pés ou da saia na grama, recusa o contato direto que perturbaria o sonho, apenas para desfrutar do que a paisagem sugere da dama, “virgem ausência dispersa nessa solidão”; o encontro assim se faz à distância, e a fórmula “separados, estamos juntos” é a chave desse erotismo espiritual que evita o real – ao passo que um nenúfar branco, colhido à flor d’água, simboliza essa “defloração ideal”, escrita por Bertrand Marchal, pela qual o espírito somente será enamorado por uma pura virtualidade:

Resumir com um olhar a virgem ausência esparsa nessa solidão e, como se colhe, em memória de um lugar, um desses magníficos nenúfares fechados que ali surgem de repente, envolvendo com sua oca brancura um nada, feito de sonhos intactos, da felicidade que não terá lugar e de meu sopro aqui retido no medo de uma aparição, partir com: tacitamente, derramando pouco a pouco sem com o choque quebrar a ilusão nem que o estouro da bolha visível de espuma enrolada à minha fuga lance aos pés sobrevividos de ninguém a semelhança transparente do rapto de minha ideal flo (MALLARMÉ, 2010, p. 39).

A “oca brancura” da flor, envolvendo “um nada, feito de sonhos intactos”, configura uma ligação paradoxal, que coloca em relação, de um lado um “eu” abolido, voltado para “o completo esquecimento de ir”, e um “tu”, ele mesmo capturado somente na “vacância extraordinária de si que

³³ Carta à Eugène Lefébure, 27 maio 1867 (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 717).

adora, no verão, perseguir, nas alamedas de seu parque, toda dama, parada por vezes e por longo tempo, como à borda de uma fonte a franquear ou de alguma poça d'água” (MALLARMÉ, 2010, p. 39). Entre um e outro, em uma perpétua esquiva do real, nada finalmente teria lugar, para que permaneça intacto “o hímen” da realidade e da ficção.

Igualmente, a colheita de uma tal flor poderia alegorizar o gesto que preside a composição dos modestos *Vers de circonstance*, na medida que a erótica da distância que *Le Nénuphar blanc* põe em cena em um pequeno quadro impressionista se realiza estruturalmente de certa maneira no próprio mecanismo do endereçamento tal como o fazem atuar os poemas postais de Mallarmé.

Pois o poema postal, no qual se trata igualmente de “improvisar um bom dia”, não é senão uma relação à distância, supondo, em suas duas bordas, uma dupla “vacância” recíproca de si – aquela do destinatário para o remetente que lhe escreve e aquela do remetente para o destinatário que o recebe. A relação epistolar coloca assim em cena os paradoxos da relação literária, na qual toda ligação supõe um espaçamento e todo envio alguma evasão. Talvez não seja por acaso que as *Récréations postales* terminem com um endereçamento suposto escrito por Méry Laurent e enviado para um Mallarmé figurado como um fauno em fuga perpétua:

Monsieur Mallarmé. Le pervers
A nous fuir, par les bois, s'acharne ;
Ô poste, suis sa trace vers
Valvins, par Avon Seine-et-Marne³⁴

Para quem se entrega aos correios e a seus momentos de lazer, o encontro só pode ser perpetuamente diferido, suspenso por uma frustração fundamental que tanto mantém o jogo da escrita como se vê mantida por ele.

A troca epistolar vale então como uma sublimação (ou talvez somente uma idealização) do desejo, com esse “princípio de prazer”, como diria Freud, que atestam algumas *trocias* postais *bem-sucedidas*, porque elas

³⁴ *Récréations postales* (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 273).

tocam à distância o destinatário e porque, embora imateriais, elas são *realmente* oferecidas.

Essa forma de dom poético está em maravilhosa consonância com o que foi *poeticamente* Méry Laurent para Mallarmé: não apenas a dama outrora enaltecida no *amor de longe* da poesia cortesã; nem a amante de algum moderno vaudeville burguês; mas uma figura tomada em uma oscilação perpétua entre o distante e o próximo, a presença e o sonho, que a entrega e a recusa sucessivamente – como o testemunha esse soneto incluído em uma carta de janeiro de 1866:

Ô si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Méry, que je songe ...
(MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 67).

Entre Mallarmé e Méry, “no simples dia a dia muito real do sentimento³⁵” (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 133), a troca de quadras, mesmo reduzidos a simples endereços rimados, testemunha, dentro dessa relação amorosa, uma consciência tal da língua, que “entre o desejo e a consumação”, o poema se interpõe, limitando-se, como o Mímico, “a uma ilusão perpétua, sem quebrar o vidro”, e abrindo a “um meio puro, de ficção³⁶” que é finalmente aquele em que o *desejo permanece desejo*.

III. SOBRE A COMUNIDADE POÉTICA

Estamos longe, entretanto, de dizer que as quadras de inspiração amorosa sejam mais numerosas. Em um momento em que as paixões românticas não são mais apropriadas, e enquanto a antologia das *Poésies* já havia por ela mesma diminuído a inspiração erótica da lírica amorosa tradicional, os *Vers de circonstance* parecem colocar em cena, não mais o sujeito lírico como um sujeito desejante no gesto, outrora sublime, de

³⁵ O poema “Méry / Sans trop d’aurore à la fois enflammant” foi incluído em uma carta a Méry de 1887. Ele é a primeira versão de “Dame sans trop d’ardeur...”, no qual o nome de Méry foi apagado, publicado no *Le Figaro* de 10 fevereiro de 1896 (MALLARMÉ, 1998, Pl I, p. 56).

³⁶ *Divagations, Crayonné au théâtre*, “Mimique” (MALLARMÉ, 2003, p. 179).

oferenda à dama, mas a figura mais superficialmente social do poeta, tomada em um jogo de trocas, de *dons* e agradecimentos, no qual a poesia e a polidez rivalizam pelo refinamento, pela preciosidade – e pela vaidade.

Apesar disso, essa sociabilidade da poesia engaja Mallarmé em um pensamento crítico da comunidade poética tendendo a fazer dela uma ficção que, mais uma vez, só é mantida e conservada na medida em que ela é ironicamente reconhecida como tal.

Esse reconhecimento do caráter ficcional da comunidade se expõe em um texto das *Divagations* intitulado “Solidão”, que, não confiante em qualquer reivindicação de escola, vê, ao contrário, na solidão a marca por excelência da “existência literária”. Esse tema poderia ser apenas um lugar comum, – aliás, tão eficaz nos anos de 1880 que é a ele que Mallarmé deve paradoxalmente o início de sua notoriedade (por meio da sequência dos *Poètes maudits* de Verlaine). Mas “Solidão” tem um outro alcance: se Mallarmé lá afirma que “a existência literária” só tem lugar no mundo “como inconveniente”³⁷, é para pensar o autor como figura, máscara ou *persona*, que entra em cena para se libertar da incômoda abordagem biográfica. Nesse recuo bem teatral de si, Mallarmé interpreta a figura do “Mestre” que ele se tornou no desejo de seus “discípulos” e assim fazendo desconstrói ironicamente a ficção sobre a qual essa figura repousa. Para quem está unido aos outros apenas por esse “nada” que é a coisa literária, centro vazio de projeções imaginárias, toda a comunicação é fundamentalmente enganosa e não há malentendidos mais cômicos do que aqueles que expõem o pretense amor “compartilhado” da literatura:

Atribuo à consciência desse caso, num tempo em que dois homens não se, talvez, apesar da careta em fazê-lo, entretiveram, várias palavras durante, do mesmo objeto exatamente, a restrição que impede interlocutores de nada entregar a fundo e de tomar cuidado; mas os persuade, por astúcia mútua com alguma bravata, débito dos ultra-

³⁷ *Divagations, Grands faits divers*, “Solitude”: “A existência literária, fora uma, verdadeira, que se passa em despertar a presença, no dentro, dos acordo e significações, tem ela lugar, com o mundo; senão como inconveniente?”. Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, 2010, p. 215).

passados combates de espírito generosos e barrocos ou conforme ao mundo de que as letras são o direto afinamento - a subtrair tanto quanto revelar seu pensamento, o primeiro; o segundo, a captar, obstinadamente, outra coisa – para reservar a integridade deles, quando uma necessidade cordial os engoda a se encontrarem (MALLARMÉ, 2010, p. 219- 220).

Uma tal consciência do cariz ficcional da relação literária institui um jogo que não se trata mais para Mallarmé de anular, mas ao contrário de manter: essa é uma das principais apostas da sua correspondência; e tal é também a função das formas de sociabilidade literária que instituem as terças-feiras da rua de Rome, assim como os retiros do poeta em Valvins.

Se ele não escreve o Livro, cuja realização é constantemente adiada no próprio sonho que a sustenta, Mallarmé ao contrário escreve cartas, dedicadas às ínfimas circunstâncias da vida literária ou familiar. Ele é um epistológrafo: não no sentido que o epistolário será para ele uma arte de substituição, como é o caso por exemplo de Mme de Sévigné; nem no sentido que o epistolário virá “duplicar” a obra para constituir um contraponto crítico, como é o caso, frequentemente, da correspondência de Flaubert; mas, em primeiro lugar, no sentido que a seus olhos qualquer carta, mesmo a mais fútil, comporta por ela mesma todo o “mistério” de escrever³⁸; e em seguida no sentido segundo o qual a relação epistolar institui uma partitura tal que cada um, “mestre” ou “discípulo”, vê a si mesmo como designado para um “papel”, - interpretando juntos uma

³⁸ É assim que o conferencista de *La Musique et les Lettres* empresta às suas ouvintes de Oxford e de Cambridge a capacidade de operacionalizar, em sua correspondência privada mais desprovida de pretensão literária, “o dom de escrever, na sua origem”: “Eu pensava, durante a viagem de trem, nesse deslocamento, em obras primas inéditas, a correspondência de cada noite, levada pelos malotes do correio, como um carregamento de valor, por excelência, atrás da locomotiva. Vocês são suas autoras privilegiadas; e eu me dizia que, para se tornar pensadoras, eloquentes ou boas segundo a escrita e suscitar com todas as suas luzes uma beleza voltada para o interior, o que é supérfluo para vocês é recorrer a considerações obtusas: vocês separam um papel branco como seu sorriso, escrevem e pronto” (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 71).

peça na qual Mallarmé ama ser o centro “vazio”³⁹. Yves Bonnefoy, Bertrand Marchal ou Vincent Kaufmann notaram, cada um deles⁴⁰, a aparente “vacuidade” da correspondência de Mallarmé: depois da crise de Tournon, mais nenhuma carta toma a forma de uma meditação metafísica ou estética e não se encontram mais confissões diretas sobre a obra ou circunstâncias graves da vida: ao passo que, nas cartas a Méry Laurent é mais uma questão da arte de preparar caramujos do que de fazer versos, a correspondência literária se limita frequentemente a manter um jogo social, no qual o “mestre”, sem jamais entregar a si mesmo, se contenta em responder às mensagens de seus “discípulos”. Uma boa parte da correspondência de Mallarmé se reduz a uma arte de acusar a recepção⁴¹, até sua extrema polidez, ela é literalmente “de forma pura”; mas de tal sorte que Mallarmé, representando sua própria posição recuada que ironiza toda posição magistral⁴², torna-se, para ela, “o operador”, quase “impessoal”, de uma espécie de *transferência*: aquele pelo qual, de fato, passa o *desejo de literatura* que animou toda a geração simbolista.

Desse desejo de literatura, as terças-feiras, rua de Rome, são o teatro privilegiado. Eles formam precisamente o que Mallarmé nomeia

³⁹ Encontramos o termo “vacância” na escrita de Mallarmé quando se trata de saber a quem atribuir a sucessão de Verlaine no título de “Príncipe dos poetas”: “a vacância convêm”, responde Mallarmé à enquete conduzida pela revista *La Plume* (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 661).

⁴⁰ Yves Bonnefoy (1995), “L’unique et son interlocuteur”; Bertrand Marchal (1996), prefácio a Stéphane Mallarmé, *Lettres à Méry Laurent*; Vincent Kaufmann (1990, p. 85-97).

⁴¹ Cf. Carta a Jules Boissière, 25 julho de 1893: “Eu não sou mais do que o correspondente que maquinalmente responde aos envios de livros; quando eles se acumulam até o escândalo” (MALLARMÉ, 1981, p. 187).

⁴² Sobre a saída irônica que Mallarmé adota diante de toda postura magistral, ver também as reflexões de Daniel Oster (1997, p. 227-237). Essa posição de retirada, sobre a qual Mallarmé nota que ela tem alguma coisa de feminino, é também usada cada vez que ele se faz leitor de outrem: “Para mim é na pele de um Senhor letrado qualquer, eu gostaria de dizer de uma dama, que eu me coloco cada vez que eu estudo um volume de versos novos” escreve ele a Émile Blémont, de quem ele acaba de receber o *Portraits sans modèles* (MALLARMÉ, 1973, IV, p. 440).

uma “festa íntima”, que substitui vantajosamente as medíocres cerimônias públicas que oferecem os teatros parisienses:

Também quando o anoitecer não apresenta nada, incontestavelmente, que valha ir de passo alegre se lançar nas mandíbulas do monstro e por esse jogo perder todo o direito a escarnecê-lo, si o único ridículo! não há sequer ocasião para proferir algumas palavras ao lado do fogo ; visto que, se o velho segredo de ardores e esplendores que aí se torce, sob nossa fixidez, evoca, pela forma iluminada da lareira, a obsessão de um teatro ainda reduzido e minúsculo no longínquo, é aqui gala íntima⁴³ (MALLARMÉ, 2010, p. 112).

Rua de Roma, terças à noite, Mallarmé, em quem Rodenbach dizia que havia “um pouco de padre e um pouco de dançarina⁴⁴”, e cujo *Bottin des lettres et arts* de 1886 fez a descendência “dos amores teratológicos de Mademoiselle Sangalli, do Père Didon e do Ilustre Sapeck” (ADAM, [1886] 1990), compõe e coloca em cena com toda consciência, seu “personagem”. A decoração e a pose contam: Mallarmé, diante de seus hóspedes, entre algumas obras de arte escolhidas que mudam completamente a natureza do salão burguês⁴⁵, oficia frequentemente encostado a uma chaminé, assim como, por exemplo, ele aparece em uma fotografia, ou tal como é descrito por Camille Mauclair, sob os traços de Calixte Armel em *Le*

⁴³ *Divagations*, “Rabiscado no teatro”.

⁴⁴ Georges Rodenbach, *Le Figaro*, 13 setembro 1898: “Então Mallarmé, com a sua serenidade sorridente, esboçou um desses seus gestos (um pouco de padre, um pouco de dançarina) com os quais ele sempre *entrava* na conversa como se entra em cena” (RODENBACH, 1949, p. 141).

⁴⁵ Ver Camille Mauclair (1935): “Nas paredes, algumas coisas muito bonitas: uma paisagem de rio de Claude Monet, um esboço de Edouard Manet representando Hamlet e o Espectro no terraço de Elseneur, uma água forte de Whistler, o pequeno retrato de Mallarmé feito por Manet que está atualmente no Museu do Louvre, uma aquarela de Berthe Morisot e um pastel de flores de Odilon Redon”. Para reconhecer algumas dessas “coisas muito bonitas”, ver as fotografias de Mallarmé feitas por Dornac reproduzidas na obra de Jean-Michel Nectoux (1998, p. 203, p. 205 et p. 206).

*Soleil des morts*⁴⁶. O momento em que ele toma a palavra é dotado de uma solenidade, que aparece melhor retrospectivamente quando a entonação e o gesto tornam-se novamente familiares. Embora se trate de poesia, e se é mesmo verossímil que as cerimônias das terças eram para Mallarmé uma espécie de versão profana ou de “repetição” das cerimônias do Livro⁴⁷, o que é dito conta menos, na verdade, do que a forma, bem teatral, de que se reveste a palavra. As terças (no final como os manuscritos do Livro) são antes de tudo um dispositivo formal, em que sem dúvida qualquer coisa do pensamento do Mestre se dá em fragmentos em um simulacro de confiança⁴⁸, mas que vale sobretudo pelo modo como, a partir de um “nada central⁴⁹”, ele permite a implementação dessa espécie de nova “comunhão”, devota e irônica, da qual a literatura então se tornou objeto.

A pequena comunidade literária e artística da Rua de Roma encontra uma contrapartida mais feliz, por assim dizer menos herodiana e mais faunesca, nessa outra forma de comunidade que realiza, para Mallarmé, Valvins. Como as terças, Valvins é uma ficção: ficção, primeiro, do poeta nos campos, consciente do *topos* que ele reanima (*O rus quando*

⁴⁶ Camille Mauclair [1898]: “Então André de Neuze ousa olhar Calixte Armel. Em pé, encostado à chaminé, uma gravata lavallière flutuando sobre uma simples veste negra, o mestre, apesar da pequena altura, parecia grande, pelo prestígio de um rosto felino, grisalho e poderoso, de onde atraem os olhos extraordinários, de olhos de fauno surpreso, nostálgicos, afáveis, profundos, semicerrados sob pálpebras longas, pontilhadas de ouro, que, enganando imperceptivelmente o ponto luminoso e central de todo ser humano, criando nesse olhar uma infinidade de outros olhares mais misteriosos, indefiníveis, quase inconscientes: eles pareciam revelar tantas almas, umas moribundas, submersas no fundo da ciência e dos séculos, outras sensuais e devoradoras, outras felizes e irônicas, outras penetradas pela tristeza, e tudo nesses magníficos interiores, como as nuvens e as veias vaporosas que se vê, pela transparência, flutuar no seio das pedrarias” (MAUCLAIR, 1979, p. 11-12).

⁴⁷ Ver sobretudo Patrick Besnier (1998).

⁴⁸ Ver a carta a Jules Boissière, de 24 novembro de 1892: “Tenho tanto a fazer e, apesar de mais velho, não dei realmente nada de meu sonho aos ouvintes, senão talvez um gesto”. (MALLARMÉ, 1973, t.v, p. 155). Há, em Mallarmé, uma arte da confiança, em que a esta revela e às vezes dissimula. É nesse sentido, sem dúvida, que André Breton pode declarar que “Mallarmé é surrealista na confiança” (BRETON, 1988, p. 329).

⁴⁹ *Divagations*, “Bucolique” (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 253).

te...)⁵⁰ ; ficção, em seguida, de um imediatismo recuperado quando, para o “civilizado edênico⁵¹”, o espetáculo da natureza equivale ao do concerto na cidade⁵² ; ficção, enfim, de uma comunidade lírica utópica, em que não somente “as figuras do vale, do prado, da árvore” *Ibid.* (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 255). poderiam contrabalançar o “Nada”, mas ainda em que a troca de alguns poemas, acompanhando *dons* de flores ou frutas cristalizadas, poderia alegremente substituir a vã circulação do “numerário⁵³”, pelo qual se atesta, na sociedade, a ligação entre os humanos – “para além de mim sonhando, escreve Mallarmé em um texto intitulado “Or”, das *Divagations*, que, sem dúvida, em razão da falta da moeda a brilhar abstratamente, o dom se produz no escritor, para acumular a claridade radiosa com palavras que ele profere como aquelas da Verdade e da Beleza⁵⁴”.

MALLARMÉ, UNE POÉTIQUE DU DON

(À PROPOS DES *LOISIRS DE LA POSTE ET AUTRES RÉCRÉATIONS POSTALES*)

RÉSUMÉ

Le jeu formel du quatrain-adresse fait apparaître en miniature, et avec ironie, quelques-uns des enjeux fondamentaux de la poétique de Mallarmé: la forme maintenue comme un absolu jusque dans la réalisation, en mineur, de petits livres-fétiches ou poèmes-objets; une érotique de la distance; une pensée de la communauté littéraire (telle que la manifeste le lien épistolaire) qui se sait adossée à la solitude d'écrire.

MOTS- CLÉS: quatrain-adresse; communauté littéraire; épistolographie.

MALLARMÉ, A POETICS OF THE GIFT

⁵⁰ *Divagations*, “Bucolique” (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 252).

⁵¹ *La Musique et les lettres* (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 66).

⁵² *Divagations*, “Bucolique” (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 253-254).

⁵³ *Divagations*, *Crise de vers* (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 213).

⁵⁴ *Divagations*, *Grands faits divers*, “Or” (MALLARMÉ, 2003, Pl II, p. 246).

(ABOUT *LOISIRS DE LA POSTE* AND *AUTRES RÉCRÉATIONS POSTALES*)

ABSTRACT

The formal play of the addressed court highlights some fundamental questions of Mallarmé's poetics (in miniature and ironically): the form maintained as an absolute even in the small-scale realization of the small fetish-books or object poems; an erotica of distance; a thought of the literary community (as the epistolary connection manifests) that is known to be posted in the solitude of writing.

KEYWORDS: addressed four-verse stanzas; literary community; epistolography.

REFERÊNCIAS

ADAM, Paul. *Petit Bottin des Lettres & des arts* (1886). Présenté par René Pierre Colin, Du Lérot. Tusson: Charente, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

BENOÎT, Éric. *Mallarmé et le Mystère du "Livre"*. Paris: Champion, 1998.

BESNIER, Patrick. *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*. Paris: Éditions du Limon, 1998.

BILOUS, Daniel. Aux origines du Mail art : *Les Loisirs de la Poste. Formules*, revue des littératures à contraintes, n°1, 1997-1998, p. 105-122.

BONNEFOY, Yves. L'Or du futile. (Préface). In: Mallarmé, Stéphane. *Vers de circonstance*. Édition de Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 1996.

BONNEFOY, Yves. L'unique et son interlocuteur. (Préface). *Correspondance*. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, Folio, 1995.

BOUCHARD, Jacques-B. L'enveloppe et le quatrain. *Études littéraires*, Université Laval, été 1989, p. 37-43.

BRETON, André. *Manifeste du surréalisme* [1924]. In: *Œuvres complètes*, t.I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988. p. 329. [Tradução Brasileira:

“Manifesto do Surrealismo”. In: *Manifestos do Surrealismo*, trad. André Pacha. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.]

DEGUY, Michel. *La Raison poétique*. Paris: Galilée, 2000.

DURAND, Pascal. L’album: un économie du don. In: *Poésies de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, Foliothèque, 1998. p. 56-65.

GROJNOWSKI, Daniel. De Mallarmé à l’Art postal, *Poétique*, n°100, novembre 1994.

GUYAUX, André. Jeux de rimes et jeux de mots dans les poésies de Mallarmé. In: *Stéphane Mallarmé*, Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998. Organização André Guyaux. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998. p. 191-202

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Fragments d’un discours sur la mort* : éloge funèbre, tombeaux et écriture du deuil dans l’œuvre de Mallarmé. In: GÉNÉTIOT Alain (dir.) *L’Éloge lyrique*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2008.

KAUFMANN, Vincent. Les Langoustes de Mallarmé. In: *L’Équivoque épistolaire*. Paris : Les éditions de minuit, 1990. p. 85-97.

KAUFMANN, Vincent. *Le Livre et ses adresses: Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*. Paris: Méridiens-Klincksiek, 1986.

MALLARMÉ, S. *Correspondance*. Recolhida, organizada e anotada por Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris : Gallimard, 1973.

MALLARMÉ, Stéphane et RODENBACH, Georges. *L’Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*. Genève: Pierre Cailler éditeur, 1949.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*. Apresentada, estabelecida e anotado por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.I, 1998 et t. II, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

MARCHAL, Bertrand. Préface à Stéphane Mallarmé. In: *Lettres à Méry Laurent*. Paris: Gallimard, 1996.

MAUCLAIR, Camille. *Le Soleil des Morts* [1898]. Paris-Genève: Slatkine, 1979.

MAUCLAIR, Camille. *Mallarmé chez lui*. Paris: Grasset, 1935.

NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé: un clair regard dans les ténèbres*. Paris: Adam Biro, 1998.

OSTER, Daniel. Fiction de Stéphane Mallarmé. In: *L'Individu littéraire*. Paris : PUF, 1997. p. 227-237.

ROYÈRE, Jean. *Mallarmé*. Paris: Éd. Messein, 1931.

SCHERER, Jacques. Préface. In: *Livre de Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1978.

VIDAL, Marianne. Figures de la circonstance dans les *Poésies* de Stéphane Mallarmé. In: *Poésies de Stéphane Mallarmé*. Organização de François-Charles Gaudard. Paris: Ellipses, 1998. p. 49-60.

Submetido em 12 de junho de 2019

Aceito em 12 de setembro de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019
