Viso: Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº M.PRES, out/2026

http://www.revistaviso.com.br/

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA N°M.PRES

O irrepresentável na crise de Tournon: uma leitura de Mallarmé a partir dos Modos de Presença

Mariana Gonçalves de Freitas

ORCID: 0009-0001-4187-9328

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

O irrepresentável na crise de Tournon: uma leitura de Mallarmé a partir dos Modos de Presença

Durante os anos 1860, a obra do poeta Stéphane Mallarmé passou por um período conhecido como Crise de Tournon ou Crise do Nada (*Néant*) (1863-1870). Esse momento é marcado pela constatação das limitações de uma linguagem estritamente representativa-referencial e por uma produção poética que equilibra a dimensão representativa da poesia e uma crítica da representação. Nesse sentido, as inovações técnicas de Mallarmé aproximam poesia e música, aplicando à literatura uma musicalidade não restrita a recursos de rima e métrica, mas que explicita a inseparabilidade entre forma e conteúdo da poesia. A rejeição de uma referencialidade estrita e a incorporação do aspecto musical na literatura aproximam a linguagem discursiva do que, na teoria dos modos de presença, é nomeado "irrepresentável". Este modo de presença é inicialmente pensado em dois níveis: em um sentido mais estrito, formal, e em um sentido mais amplo, qualitativo ou temático. Seguindo a sugestão de Duarte de que as duas definições estejam intimamente conectadas, apesar de suas abrangências distintas, avaliamos essa proximidade mobilizando, sobretudo, o poema dramático "Igitur: ou a loucura de Elbehnon". Buscamos compreender em que medida os aspectos técnicos dessa irrepresentabilidade nas produções mallarmeanas desse período abrem caminhos para uma possível elaboração do irrepresentável em sentido amplo, ou seja, como a poética desenvolvida por Mallarmé aponta possibilidades de pensar estes inexprimíveis em poesia.

Palavras-chave

modos de presença; Stéphane Mallarmé; irrepresentável; alusão; Igitur

ABSTRACT

The Irrepresentable in the Crisis of Tournon: A Reading of Mallarmé Based on the Modes of Presence

During the 1860s, the work of the poet Stéphane Mallarmé underwent a period known as the Tournon Crisis or the Crisis of Nothingness (Néant) (1863–1870). This period is marked by the recognition of the limitations of a strictly representational-referential language and by a body of poetry that balances the representational dimension of poetry with a critique of representation. In this sense, Mallarmé's technical innovations bring poetry and music closer together, applying to literature a musicality not restricted to the devices of rhyme and meter, but one that makes explicit the inseparability of form and content in poetry. The rejection of strict referentiality and the incorporation of the musical aspect into literature bring discursive language closer to what, in the theory of modes of presence, is termed "unrepresentable." This mode of presence is conceived on two levels: in a stricter, formal sense, and in a broader, qualitative or thematic sense. Following Duarte's suggestion that the two definitions are intimately connected, despite their distinct scopes, we assess this proximity by drawing primarily on the dramatic poem "Igitur: or the madness of Elbehnon." We seek to understand to what extent the technical aspects of this unrepresentability in Mallarmé's works from this period open pathways toward a possible elaboration of the unrepresentable in a broad sense, that is, how the poetics developed by Mallarmé points to possibilities for thinking these inexpressibles in poetry.

Keywords

modes of presence; Stéphane Mallarmé; irrepresentable; allusion; Igitur

GONÇALVES DE FREITAS, Mariana. “O irrepresentável na crise de Tournon: uma leitura de Mallarmé a partir dos Modos de Presença”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 20, n° M.PRES (Especial: Modos de presença), p. 129-149.

DOI: 10.22409/1981-4062/mpres/753

Aprovado: 17.07.2026. Publicado: 05.10.2026.

© 2026 Mariana Gonçalves de Freitas. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 17.07.2026. Published: 05.10.2026.

© 2026 Mariana Gonçalves de Freitas. This document is distributed under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Os sentidos do irrepresentável e a representação literária

A teoria dos modos de presença foi desenvolvida por Rodrigo Duarte para pensar as manifestações estéticas da contemporaneidade. Inicialmente, os modos constituem "quatro modalidades de estímulos sensoriais associadas à apreensão de fatos culturais e artísticos".[1] Dentre eles estão a apresentação, ligada aos fenômenos em que há uma relação mais imediata entre o signo produzido e um objeto externo a ele; a representação, exemplificada pela literatura, na qual a relação de exterioridade entre o objeto e o signo é mediada pela linguagem gráfica; o irrepresentável, ligado aos fenômenos musicais, de sonoridade; e, por fim, a perpresentação, na qual há a confluência entre os três modos anteriores.

Na irrepresentação, especificamente, a significação emerge sem que a manifestação estética precise se referir a elementos alheios à sua própria linguagem. Esse caráter é associado aos fenômenos sonoros e musicais, pois neles o som representa apenas a si mesmo reflexivamente. Assim, o encadeamento de elementos sonoros entre si estabelece relações de sentido e significação estritamente por meio da forma musical, sem denotar elementos externos à sonoridade.[2] Ou seja, aqui, a musicalidade, ou irrepresentação no sentido estrito, enfatiza a inseparabilidade entre a forma e o conteúdo; no caso da literatura, entre sintaxe e semântica. É preciso ressaltar que a indissociabilidade entre a forma da obra e seu conteúdo perpassa as diversas manifestações estéticas e os demais modos de presença. No entanto essa inseparabilidade, apesar de habitar o modo da representação, evidencia-se de maneira mais contundente no registro musical. Segundo Borges, "assim como na música, privar o poema mallarmeano de sua estrutura formal é retirar-lhe a possibilidade de sentido".[3] Um dos desdobramentos desse movimento é justamente a característica autossuficiente e reflexiva da linguagem.

No entanto, o irrepresentável tem ainda seu sentido reduplicado – ampliado, ele passa a se relacionar com "um debate na estética contemporânea sobre a irrepresentabilidade no sentido

de uma possível incapacidade de a arte refigurar acontecimentos históricos, tendo em vista o caráter de horror e de crueldade que esses possam assumir".[4] Os horrores da violência policial e do genocídio colonial, o absurdo da morte, a dura lida com a finitude humana e a contingência de modo geral configuram temas irrepresentáveis, isto é, que parecem ultrapassar as elaborações possíveis por meio da linguagem independentemente de seu registro. A partir dessa elaboração, o irrepresentável é então pensado em dois níveis: em um sentido mais estrito, formal, e em um sentido mais amplo, qualitativo ou temático. Seguindo a sugestão de Duarte de que as duas definições estejam intimamente conectadas, apesar de suas abrangências distintas, avaliamos essa proximidade mobilizando, sobretudo, o poema dramático "Igitur: ou a loucura de Elbehnon". Buscamos compreender em que medida os aspectos técnicos dessa irrepresentabilidade nas produções mallarmeanas desse período abrem caminhos para uma possível elaboração do irrepresentável em sentido amplo, ou seja, como a poética desenvolvida por Mallarmé aponta possibilidades de pensar estes inexprimíveis em poesia.

Nos modos de presença, a difícil elaboração do irrepresentável em sentido amplo no âmbito da literatura remete a dois questionamentos que orientam a presente investigação: o primeiro, sugerido por Duarte, indaga em que medida "a irrepresentabilidade dos fenômenos musicais se conecta ao irrepresentável num sentido mais amplo".[5] O segundo, uma reformulação do primeiro sugerida por Thiago Borges, questiona se "a representabilidade dos fenômenos literários se conecta ao sentido mais amplo do irrepresentável".[6]

Seguindo as indicações acima, investigamos essas relações na obra do poeta simbolista Stéphane Mallarmé, no período da chamada Crise de Tournon ou Crise do Nada[7] [*Néant*].[8] (1863-1870). Objetivamos avaliar em que medida os aspectos técnicos da irrepresentabilidade nas produções mallarmeanas desse período abrem caminhos para uma possível elaboração do irrepresentável em sentido amplo, mais precisamente enquanto inefável.[9] Desse modo, investigamos como a poética

desenvolvida por Mallarmé aponta possibilidades de pensar estes inexprimíveis em poesia.

As inovações técnicas durante a crise de Tournon

Em 1863, Mallarmé foi nomeado professor no Liceu Imperial de Tournon.[10] A década de 1860 representou um momento crítico da vida do poeta atravessado pelas exigências de "uma profissão pouco contemplativa"[11], por demandas e perdas na vida familiar bem como problemas financeiros. Com dificuldades de conduzir seu ambicioso trabalho poético, o poeta sofreu de uma crise depressiva marcada pela paralisia criativa. Neste contexto, diversos projetos – como o "Igitur" e o "Hérodiade" – foram iniciados, mas jamais terminados. Ao mesmo tempo, os anos de 1860 são um momento importantes para Mallarmé em termos de descobertas e novas conexões no mundo da arte: os primeiros contatos com a obra de Richard Wagner; o amadurecimento das reflexões acerca da relação entre música, teatro e poesia; as amizades com Théodore de Banville, Henri Cazalis, Villiers de l'Isle Adam e Catulle Mendès; a publicação de seus primeiros poemas em revistas literárias e a tradução dos poemas de Edgar Allan Poe para o francês.[12] Nesse momento de sua produção, surgem novas técnicas que, aproximando diferentes modalidades, explicitam a inseparabilidade entre forma e conteúdo no âmbito da poesia. Como resultado, a obra assume características do que chamamos aqui de irrepresentável.

O poema "L'Azur" *de* 1864, escrito e publicado em Tournon, ecoa as influências baudelairianas sobre Mallarmé, mais evidentemente, o tema da esterilidade e do *spleen*. O conflito do poema se situa entre a realização efetiva da escrita e o Ideal inacessível. A simbologia do azul celestial figura este Ideal irrealizável perseguido pelo poeta no ato de sua criação. Não somente em sua ideia abstrata mas também nas noções regularizadoras da experiência humana, como Deus e o divino de modo geral. Estes se mostram indiferentes ao sofrimento terreno e, em última instância, inexistentes. Como analisa Bénichou, uma série de termos associados ao divino – Céu, Azul,

Beleza, Ideal – é deslocada para uma posição antagônica.[13] O Azul constitui o inimigo do poeta impotente que, por sua vez, amaldiçoa seu próprio gênio. Verifica-se nos temas de "L'Azur" uma reflexividade temática na qual o poema versa sobre as condições de possibilidade do ato de escrever e suas implicações. Mallarmé não somente mobiliza a impotência criativa enquanto tema, mas também transforma o mecanismo da escrita em insumo para seu próprio procedimento.[14] Nesse sentido, a escrita de Mallarmé recorre à reflexividade para concretizar poeticamente aquilo que se manifesta como inexprimível.

Abolição do Acaso e o projeto mallarmeano

De modo geral, as dificuldades criativas de Mallarmé podem ser atribuídas às suas próprias exigências em relação à escrita. A Grande Obra idealizada pelo poeta envolve um componente racionalista que se opõe à expressão sentimental e inspirada do romantismo. Na irônica passagem escrita a Cazalis, Mallarmé qualifica o lirismo romântico como um resquício do Acaso:

> Henri, estamos longe destas teorias literárias de composição segundo as quais nosso glorioso Emmanuel[15] toma um punhado de estrelas da via láctea para semeá-las sobre o papel e deixá-las formar ao *acaso constelações imprevistas*! E como sua alma entusiasta, ébria de inspiração, recuaria de horror frente a meu modo de trabalhar! Ele é o poeta lírico, em todo seu admirável derramamento [ênfase nossa].[16]

O poeta deveria meticulosamente decidir os passos de seus textos de modo que estes se justifiquem formalmente na manifestação dos ideais de Beleza e harmonia.[17] A construção poética deveria ser, portanto, racionalização completa da linguagem. No entanto, o Acaso e a contingência manifestos na materialidade da palavra e de seu suporte ameaçam essas aspirações. O Acaso [*Hasard*] em Mallarmé está atrelado aos irrepresentáveis da contingência, do vazio e da morte. Vencê-lo significaria superar as paralisações criativas por meio da concretização da poesia Ideal. Nesse esforço, Mallarmé teria

buscado formas de lidar com aspectos inefáveis da experiência humana sem se ancorar em noções divinas ou providenciais.

Em Tournon, Mallarmé produziu dois grandes poemas dramáticos inacabados que tematizam essas questões: "Hérodiade" e "Igitur ou a loucura de Elbehnon". Enquanto preparava o primeiro deles, "Hérodiade", Mallarmé reflete, numa carta a Cazalis, sobre a dimensão da obra a qual se propõe realizar: "Eu enfim comecei meu 'Hérodiade'. Com terror, pois invento uma língua que deve necessariamente emergir de uma poética muito nova [...]".[18] A ambição do poema é personificada na princesa inatingível Hérodiade, uma releitura do arquétipo de Salomé-Herodias. Diferentemente da Salomé de seus contemporâneos, a Hérodiade de Mallarmé é uma princesa virgem e intocável, cuja autossuficiência alude à intangibilidade da palavra poética e ao problema da impotência criativa. Mallarmé elabora a impossibilidade da concretização da escrita sem participação do Acaso no relacionamento entre Hérodiade e Saint Jean. As núpcias do casal e a execução de Saint Jean, no último ato do poema, evocam a dimensão sacrificial do exercício de criação ao qual o poeta se submete.

Se "Hérodiade" enuncia o problema, "Igitur", atravessado pelas mesmas preocupações filosóficas, busca enfrentar as impossibilidades encontradas no projeto anterior. Publicado postumamente em 1925[19], este poema escrito em prosa conta a história de Igitur, um menino que precisa realizar a passagem entre o mundo humano ao qual ele pertence e o mundo de seus ancestrais: uma misteriosa raça divina de poetas. Seu nome, Igitur, é inspirado na conjunção latina "igitur" que pode ser traduzida por "então" (ou, no inglês, *thus*). Considerando a função gramatical conexiva da conjunção, o nome da personagem já alude à sua missão metafísica. O menino deve lançar os dados do Acaso e vencê-lo, consumando assim a passagem entre dois mundos, isto é, a concretização do Ideal da poesia na palavra. Trata-se de uma abordagem dramático-poética na qual o escritor tematiza o irrepresentável do Absurdo sem permitir que o poema sucumba à força da negatividade de seus propósitos. As aproximações temáticas com o

irrepresentável em sentido amplo provocam o desenvolvimento da chamada poética da alusão mallarmeana. A partir dessa nova estratégia, Mallarmé reelabora os sentidos de musicalidade na poesia.

Aproximações com o irrepresentável por meio da perpresentação: musicalização e dramaticidade da poesia

Enquanto a literatura é considerada representativa por estar numa relação de exterioridade mediada com seus objetos, a música é tradicionalmente considerada não-representativa ou, neste caso, irrepresentativa. No entanto, com os desenvolvimentos do período de Tournon, Mallarmé complica essa divisão por meio da chamada poética da Sugestão ou Alusão que observa o caráter musical do drama poético, privilegiando a imprecisão e a vagueza da poesia.

O recurso ao verso livre, efeitos de homofonia, aliterações e assonâncias serão privilegiados pelos simbolistas em detrimento da musicalidade obtida meramente por meio de rimas e estruturações métricas rígidas como o verso alexandrino.[20] Em Mallarmé, a musicalidade se manifesta na indissociabilidade entre os efeitos de som e sentido, forma e conteúdo, de modo a gerar a imprecisão necessária para gerar os efeitos poéticos desejados pelo poeta.[21] Nessa acepção, o inexprimível na linguagem poética advém justamente de um resíduo musical que não vincula os objetos externos à escrita poética senão por meio de relações indiretas, alusivas e sugestivas.[22] O termo alusão, em sua origem latina, deriva da forma *adludo*, que significa “brincar com” ou “jogar com”.[23] Sugestão, por sua vez, deriva de *suggero*, que envolve as ideias de fornecer ou “colocar por debaixo”.[24] Esses sentidos evocam a possibilidade de malogros e sortilégios, isto é, permitem pensar um percurso entre palavra e sentido que esteja sujeito a desvios e desencontros. Assim, Mallarmé rejeita a posição de uma relação clara entre as palavras e aquilo que elas poderiam evocar por meio do obscurecimento dos mecanismos usuais da comunicação. Quando descreve o procedimento poético em “Hérodiade”, Mallarmé qualifica a arte da sugestão ou alusão na

máxima de inspiração impressionista: “pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz”.[25]

Bertrand Marchal aprofunda o paralelo com as artes visuais ao observar que, na segunda metade do século XIX, a literatura encontra sua autonomia em relação à função referencial estrita a partir da poesia, sobretudo da poesia simbolista, assim como a pintura se desvencilha da representação tradicional a partir do impressionismo.[26]

A confluência perpresentativa entre essas manifestações estéticas seria possível precisamente porque na música parece haver um trabalho de espaçamento negativo comum ao caráter “representativo” da escrita e da pintura. A possibilidade de tematização do irrepresentável pela poesia se coloca justamente na fragilização das fronteiras entre as categorias – como “representativo”, “imediato” e “mediado”, por exemplo – que organizam os diferentes registros. Em Mallarmé, essa flexibilização é feita por meio da negatividade do trabalho criativo por meio da alusão. Segundo Suzanne Bernard:

> Sugestão, alusão [...]: é preciso insistir que não se trata apenas de técnicas [...] mas sobretudo, na visão de Mallarmé, de processos de criação negativa [...] processos, aliás, que Mallarmé tentará transferir para a literatura: Evocar, numa sombra expressa, o objeto silenciado, por palavras alusivas, nunca diretas, reduzindo-se a igual silêncio, envolve uma tentativa próxima da criação.[27]

Mallarmé entendia bem que o silêncio não é senão o aspecto negativo da música. Ao mesmo tempo, os silêncios na música, os brancos da página e o espaçamento são aquilo que permite a realização dos efeitos de sentido. Estes elementos se tornam, portanto, parte constituinte desses registros artísticos. É nesse sentido que técnicas alusivas como a elipse e, posteriormente, o jogo tipográfico que emprega os espaços em branco no poema assumem grande importância na obra de Mallarmé.

No “Igitur”, Mallarmé experimenta com o procedimento de repetição e retorno temático a determinadas palavras-chaves na

construção dos versos, numa abordagem que visa criar efeitos de eco ao longo das frases, aludindo, como coloca Scherer, ao "retorno do pensamento a si mesmo".[28] Através da repetição, Mallarmé evoca a reflexividade da escrita e estabelece no poema um ritmo encantatório e musical.

> E, quando eu reabria os olhos, no fundo do **espelho**, via o personagem de horror, o fantasma do horror absorver, pouco a pouco, o que restava de sentimento e de dor no **espelho**, nutrir seu horror com os supremos estremecimentos das quimeras e da instabilidade das tapeçarias, e se formar, rarefazendo o **espelho** até uma pureza inaudita - até que ele se destacasse, permanente, do **espelho** absolutamente puro como tomado em seu frio [ênfase nossa].[29]

Possivelmente devido à sua monotonia, a técnica das repetições sistemáticas foi abandonada por Mallarmé a partir de 1870 e substituída por procedimentos sintáticos mais sofisticados.[30]

Outro desenvolvimento importante é a elisão de termos já ditos em momentos anteriores ou de verbos de ligação. Mallarmé omite sistematicamente o verbo ser, sobretudo quando ele empreende a função predicativa. Nesses casos, o verbo ser não possui conteúdo concreto, tendo apenas a função de precisar características e atributos de uma palavra. Sua elipse, portanto, "quebra a solidez da frase"[31] de modo que, para prosseguir com a leitura, é preciso se apoiar em alguma palavra-chave que aluda à possível relação que se quer estabelecer.

Noutras ocasiões, Mallarmé faz com que as palavras "reflitam" umas às outras por meio da homofonia. Em "Hérodiade" a sonoridade similar das palavras *elle* (pronome) e *aile* (substantivo) cria um jogo de substituições em que, a cada vez que um dos termos aparece o sentido de outro termo relacionado é evocado sonoramente.

> *Une **d'elle**, avec un passé de ramages*
> *Sur ma robe blanchie en l'ivoire fermé*
> *Au ciel **d'oiseaux**…* [ênfase nossa].[32]

A técnica tem o efeito de intercambiar os termos e suas funções sintáticas entre si. Uma mesma partícula desempenha duas ou mais funções sintáticas sem que seja possível atribuir ao termo apenas uma função. A técnica confere movimento ao poema por meio da flexibilização dessas delimitações. A nova sintaxe, então, evidencia como Mallarmé fragiliza a estabilidade das identidades dos termos, colocando-os em movimento. Estes jogos de desaparição e reaparição são uma maneira de fazer aquilo que desaparece aparecer noutro lugar em outra coisa, numa recomposição dinâmica dos objetos da poesia em texto.[33]

Além do componente propriamente poético-musical, o "Igitur" introduz ao projeto da Grande Obra seu componente teatral e dramático.[34] Curiosamente, ambos, "Hérodiade" e "Igitur", seriam inicialmente peças de teatro. Mallarmé, assim como seus contemporâneos, acreditava que a linguagem por excelência do drama deveria ser a poesia em prosa alusiva, numa tendência claramente oposta ao teatro naturalista, tão popular na França do século XIX.[35] Os simbolistas, de modo geral, idealizavam o teatro a partir de uma internalização das estruturas tipicamente dramáticas e teatrais.[36] É nesse sentido que a epígrafe do *récit* afirma que: "Este Conto [*Conte*] dirige-se à Inteligência do leitor e ela própria encena as coisas".[37] Para os simbolistas, o Drama deveria constituir uma expressão da vida interior e do Mistério. Sendo assim, o palco é reduzido aos seus elementos mais simples e a ação das personagens é performada numa espécie de teatro da mente.[38] Como resultado, o teatro simbolista opera a perpresentação em seu "palco interno", partindo da interação dos diferentes registros artísticos – música, poesia e pintura – sob a linguagem poética.[39]

Sugerimos, no entanto, que, na perpresentação, a interação dos modos de presença se dá no sentido de convergência em detrimento de um sentido de fusão.[40] Não se trata de fundir quaisquer que sejam os registros envolvidos, mas de relacioná-los, implicá-los uns aos outros de modo que uma posição estável de identidade não seja possível, mas que seja igualmente vedada a assimilação de uma manifestação a outra. Essa

confluência, que não apaga os contornos particulares das modalidades artísticas, permitiria que o "Igitur" seja ao mesmo tempo um *conte* em prosa, um drama, um *récit* e um poema.[41] Priorizamos, portanto, o sentido de contaminação para compreender como a perpresentação dá à poética mallarmeana as condições para se realizar, conferindo ao poema a dinamicidade necessária à alusão. Essa característica de instabilidade, primeiramente esboçada no "Igitur", é plenamente desenvolvida na movimentação constelar do *Coup de dés* no qual "há drama (ação dramática), música (bem, música verbal), efeitos visuais, e até uma espécie de ballet" de tipos.[42]

A possibilidade de uma passagem do irrepresentável em sentido estrito para seu sentido amplo parece depender dessa capacidade dinâmica e perpresentativa do poema. Ela parece permitir que o poema realize a transitividade – desde já pressuposta pelos modos de presença[43] – entre a representação e o irrepresentável. Assim, a poética mallarmeana se situa em um lugar móvel de negociação entre a representação e sua crítica, incorporando negativamente ao ato da escrita aquilo que o excede.

O irrepresentável nos termos do "Igitur"

É através das noções irrepresentáveis de Acaso e Loucura, Absoluto e Necessidade que Mallarmé pensará as relações entre o pensamento e a existência, entre a conceptualização e a materialização. No *récit*, Igitur desce as escadas do espírito humano para se aprofundar na contingência da linguagem poética e colocar essa experiência do Absurdo em cena, em poesia. Essa mesma escada que conduz "ao fundo das coisas" conecta o poeta ao céu, ao Ideal, conciliando assim as duas dimensões. A meia-noite é o momento derradeiro em que Igitur deverá lançar os dados e cumprir sua incursão contra o *Hasard*, o Acaso. O protagonista de contornos hamletianos é assombrado pelo Acaso na forma de um medo paralisante da morte e da impotência manifestas na materialidade. Tomado por uma crescente angústia, Igitur percebe que a tarefa à qual

teria se lançado revelou-se mais árdua do que parecia ser, pois o Acaso não se deixa pensar em mera oposição à racionalidade.

Na tentativa de aboli-lo, Igitur morre ao beber "a gota de nada que falta ao mar".[44] Ao tentar aniquilar o Acaso, o protagonista destrói a própria possibilidade do pensamento, da existência, num gesto que se transforma em loucura. Essa loucura é a própria literatura, o próprio ato de escrita, sendo a cisão irreparável entre duas dimensões a causa da loucura de Igitur ao se perceber incapaz de realizar o Ideal.

Após a morte de Igitur, o Acaso é refigurado como uma condição de possibilidade para a realização do pensamento e do Ideal da poesia.[45] Assim, a oposição entre o Acaso e o Ideal da poesia é transposta de modo que aquele se revela como um avesso deste, tornando-se uma força que possibilita, em toda sua negatividade, o ato literário. A constatação filosófica vai necessariamente junto à técnica poética. Assim como os negativos da escrita – o espaçamento, as omissões e a alusão – o irrepresentável, em sentido amplo, deve ser acolhido pelo poema na forma poética em que, a princípio, predomina o modo de presença da representação.

Como coloca Larissa Agostinho:

> Criar, agora, significa para Mallarmé estar atento ao Acaso, criar as condições para que ele possa se fazer sentir, se fazer ver, se fazer presente para transformar seu entorno. Como num jogo de dados em que o acaso é abolido a cada número e reaparece a cada lance, o poema se fará num eterno movimento de constituição e construção do sentido, uma espiral, como as escadas que levam Igitur ao fundo das coisas, ou em que a cada lance de dados, a cada golpe o poema se renova, se reescreve.[46]

A partir do reposicionamento do irrepresentável no âmbito da escrita, observam-se alguns desdobramentos interessantes para compreender como a irrepresentabilidade se manifesta. Primeiro, no processo de reinvenção da relação entre a obra e o seu objeto, por meio da alusividade, essa relação não se dá pela

função da referencialidade estrita. A representação estritamente atrelada à referencialidade mostra-se incapaz de abarcar todas as operações possíveis no texto literário. Na relação alusiva com o objeto, o sentido se produz multidirecionalmente, isto é, por meio da interação entre os diferentes modos de presença.

Sendo assim, essa dinamicidade no interior do poema mallarmeano indica que um tratamento do irrepresentável em sentido amplo requer um aspecto perpresentativo para se realizar. O irrepresentável em sentido estrito parece, por si só, não ser suficiente para uma aproximação com o irrepresentável em sentido amplo e nem parece ser o único modo de presença a partir do qual pode-se realizar essa passagem. Em seu sentido mais geral, o irrepresentável parece manter uma relação possível com todos os demais modos de presença, assim como já havia sugerido Thiago Borges anteriormente.[47]

Além disso, se antes o irrepresentável foi definido em dois níveis, a partir de Mallarmé observa-se um caráter reflexivo que perpassa as duas instâncias de definição abordadas. Considerando a reflexividade do irrepresentável, isto é, o movimento de remetimento às suas próprias condições de realização, ele se sujeita aos seus próprios efeitos mesmo quando considerado tematicamente. Como consequência, a separação entre o irrepresentável em sentido estrito e em sentido amplo torna-se meramente didática, pois, compreendidos dessa forma, os dois níveis de irrepresentabilidade são indissociáveis apesar da diferença de abrangência. Ao tematizar os inefáveis irrepresentáveis em sentido amplo, as características do irrepresentável em sentido estrito já operam formalmente na obra mallarmeana.

Ressaltamos ainda que, na operação perpresentativa, a prática literária não é secundarizada em detrimento de outra manifestação estética como a irrepresentação musical ou a apresentação dramática, pois as relações alusivas se dão em meio à textualidade, o meio próprio da poesia. Mallarmé reafirma a particularidade da literatura ao trabalhar os irrepresentáveis com as ferramentas da literatura. Há um

trabalho de negatividade próprio da textualidade que envolve uma tensão contraditória da coexistência entre som/silêncio, tinta/página e Ideal/Acaso. O suporte material do poema – a página, o livro, a tipografia do texto – evidencia-se como indispensável para a elaboração do irrepresentável e tudo aquilo que excede a prática poética. Apenas desse modo o irrepresentável do Acaso pode ser incorporado ao mecanismo do poema sem destruí-lo. Sendo assim, uma acepção da perpresentação que seja capaz de pensar a obra mallarmeana não deve envolver a ideia de fusão ou assimilação entre manifestações estéticas.

Enquanto poema inconclusivo, o "Igitur" não é ainda suficientemente maduro para atingir esses propósitos sem ceder às contradições que o habitam. Agostinho levanta a hipótese de que o inacabamento, o fracasso do "Igitur", se deveria ao fato de que um texto construído em prosa-poética não seria capaz de trabalhar a movimentação provocada por uma acomodação dessa negatividade.[48] A conquista dessas ambições poéticas por meio da dinamicidade constelar do verso deverá aguardar algumas décadas até a finalização do poema gráfico *Un coup de dés* em 1897.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Larissa Drigo. *A linguagem se refletindo: introdução à poética de Mallarmé*. São Paulo: Annablume, 2018.

_____. *Mallarmé: les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini: poésie, philosophie et politique*. . Paris: Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2015.

BÉNICHOU, Paul. *Sélon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.

BERNARD, Suzanne. *Mallarmé et la musique*. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BLOCK, Haskell. *Mallarmé and the Symbolist Drama*. Westport: Greenwood, 1977.

BORGES, Thiago. “Abolir o impossível na poesia perpresentativa: Mallarmé, Haroldo de Campos e os modos de presença”. *Artefilosofia*, v. 19, n. 38 (2025), p. 1-21.

CIPRIANO, Lara; DUARTE, Rodrigo. “Vilém Flusser, os modos de presença e a língua brasileira”. *Artefilosofia*, v. 19, n. 38 (2025), p. x-xx.

DUARTE, Rodrigo. “Do irrepresentável à perpresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos”. In: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio Abrão (orgs.). *A história nas artes*. Curitiba: Appris, 2023a, p. 167-182.

_____. “Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas”. In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (orgs.). *Modos de presença nos fenômenos estéticos***.** Belo Horizonte: Relicário, 2023b, p. 9-21.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire illustré Latin-Français*. Paris: Hachette, 1934.

GREER-COHN, Robert. *Mallarmé: Igitur*. Berkeley: University of California, 1981.

_____. *Mallarmé’s Divagations: A Guide and Commentary*. Nova York: Peter Lang Publishing, 1990.

_____. *Mallarmé’s Un coup de dés: an exegesis*. New Haven: Yale University, 1949.

MALLARMÉ, Stéphane. *Ouvrés complètes*. Paris: Gallimard, 1951.

_____. *Correspondance*. Edição de Henri Mondor. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de janeiro: Nova Fronteira: , 1985.

_____. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Tradução de Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1990.

MONDOR, Henri. *Vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1950.

SCHERER, Jacques. *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*. Paris: Librairie E. Droz, 1947.

Mariana Gonçalves de Freitas é mestranda em filosofia na UFMG

[1] DUARTE, 2023a, p. 168.

[2] Cf. DUARTE, 2023a, p. 168.

[3] BORGES, 2025, p. 9.

[4] DUARTE, 2023a, p. 178.

[5] DUARTE, 2023a, p. 178.

[6] BORGES, 2025, p. 6.

[7] Mallarmé constantemente capitaliza palavras importantes como *Hasard* e *Ideal*, seja para agrupar e ressaltar um conjunto de temas fundamentais como no *Coup de dés* (Cf. COHN, 1949, p. 53), seja para salientar termos relevantes, como sugere Scherer (Cf. 1947, p. 89). Para preservar o padrão mallarmeano e destacar conceitualmente esses termos, mantivemos a capitalização.

[8] Cf. AGOSTINHO, 2015 p. 155; *OC*, 1950, p. XX-XXI. Nesta análise cobrimos o período de 1860, quando Mallarmé ainda lecionava em Sens, a 1870, período em que o poeta residiu em Besançon e Avignon. Contudo, adotaremos a expressão "Crise de Tournon" utilizada por Agostinho visto que Mallarmé começa a escrever *Hérodiade*, *Igitur* e as correspondências enviadas a Cazalis sobre o momento crítico em Tournon.

[9] Em outras elaborações possíveis, o irrepresentável em sentido amplo é trabalhado a partir da noção de horror. Nesta investigação, pensamos o irrepresentável pela via do inefável, isto é, daquilo que escapa ao expressável pela linguagem. Evidentemente as duas dimensões se relacionam por pertencerem ao escopo mais amplo do irrepresentável.

[10] MONDOR, 1950, p. 97.

[11] MONDOR, 1950, p. 100.

[12] Cf. BERNARD, 1959, p. 22; *OC*, 1951, p. XVII, XVIII.

[13] BÉNICHOU, 1995, p. 77.

[14] MONDOR, 1950, p. 101.

[15] Provavelmente se refere a Emmanuel des Essarts, jovem professor e companheiro literário de Mallarmé durante sua juventude. Des Essarts se aproximava dos métodos românticos da poesia de Victor Hugo, enquanto Mallarmé se distanciava do mestre ao favorecer um outro modo de pensar a poesia. (Cf. MONDOR, 1950, p. 28-29).

[16] MALLARMÉ, 1959, p. 88-89.

[17]AGOSTINHO, 2015, p. 215.

[18] MALLARMÉ, 1959, p. 112. Original: "J'ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle [...]".

[19] Os manuscritos foram editados, publicados e prefaciados pelo genro de Mallarmé, Edmond Bonniot (Cf. *OC,* 1951, p. 423-432).

[20] Cf. MARCHAL, 2011, p. 28; COHN, 1990, p. 234.

[21] BERNARD, 1959, p. 12-13.

[22] Cf. BERNARD, 1959, p. 40.

[23] GAFFIOT, 1934, p. 93.

[24] GAFFIOT, 1934, p.1283.

[25]MALLARMÉ, 1959, p. 112.

[26] Cf. MARCHAL, 2011, p. 30.

[27] BERNARD, 1959, p. 41.

[28] SCHERER, 1947, p. 222.

[29] MALLARMÉ, 1984, p. 37.

[30] SCHERER, 1947, p. 225.

[31] SCHERER, 1947, p. 141.

[32] *OC*, 1951, p. 42.

[33] DEGUY, 1998, p. 25.

[34] BLOCK, 1977, p. 77,

[35] Evidentemente nem todas as expressões do teatro simbolista seguem esses princípios e, se seguem, eles não se manifestam da mesma forma. Há uma diversidade de formas expressivas que diferenciam em muito as produções teatrais de simbolistas.

[36] GREER-COHN, 1981, p. 62.

[37] MALLARMÉ, 1984, p. 11.

[38] Isso não quer dizer que Mallarmé se opusesse à materialidade do palco físico. No entanto, é certo que os *récits* dramáticos mallarmeanos prescindem de um palco no sentido tradicional. O palco e a cena, em Mallarmé, são transpostos ao texto e ao poema, se dão enquanto textualidade (Cf. BLOCK, 1977, p. 38).

[39] Essa abordagem soa similar à obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] de Richard Wagner; no entanto, Mallarmé, apesar de fortemente inspirado pelo compositor, era crítico da proposta wagneriana (Cf. BERNARD, 1959, p. 27-37).

[40] Em outros textos sobre a teoria dos modos de presença, a perpresentação foi caracterizada como "amálgama" (BORGES, 2025, p. 14) e a perpresentação já foi associada à *Gesamtkunstwerk* como uma "junção de diversos *media*" (DUARTE, 2023, p. 16).

[41] GREER-COHN, 1981, p. 46.

[42] GREER-COHN, 1981, p. 63. Original: “In poetry, such as the *Coup de Dés*, there is drama (dramatic action), music (well, verbal music), visual effects, and even a sort of ballet of type”.

[43] O diagrama semiótico é uma estrutura que esquematiza a possibilidade de passagem de um modo a outro em uma dada manifestação estética (Cf. BORGES, 2025, p. 18; CIPRIANO; DUARTE, 2025, p. 21).

[44] MALLARMÉ, 1984, p. 43.

[45] AGOSTINHO, 2015, p. 272.

[46] AGOSTINHO, 2015, p. 278

[47] Cf. BORGES, 2025, p. 18-19.

[48] Cf. AGOSTINHO, 2015, p. 262.