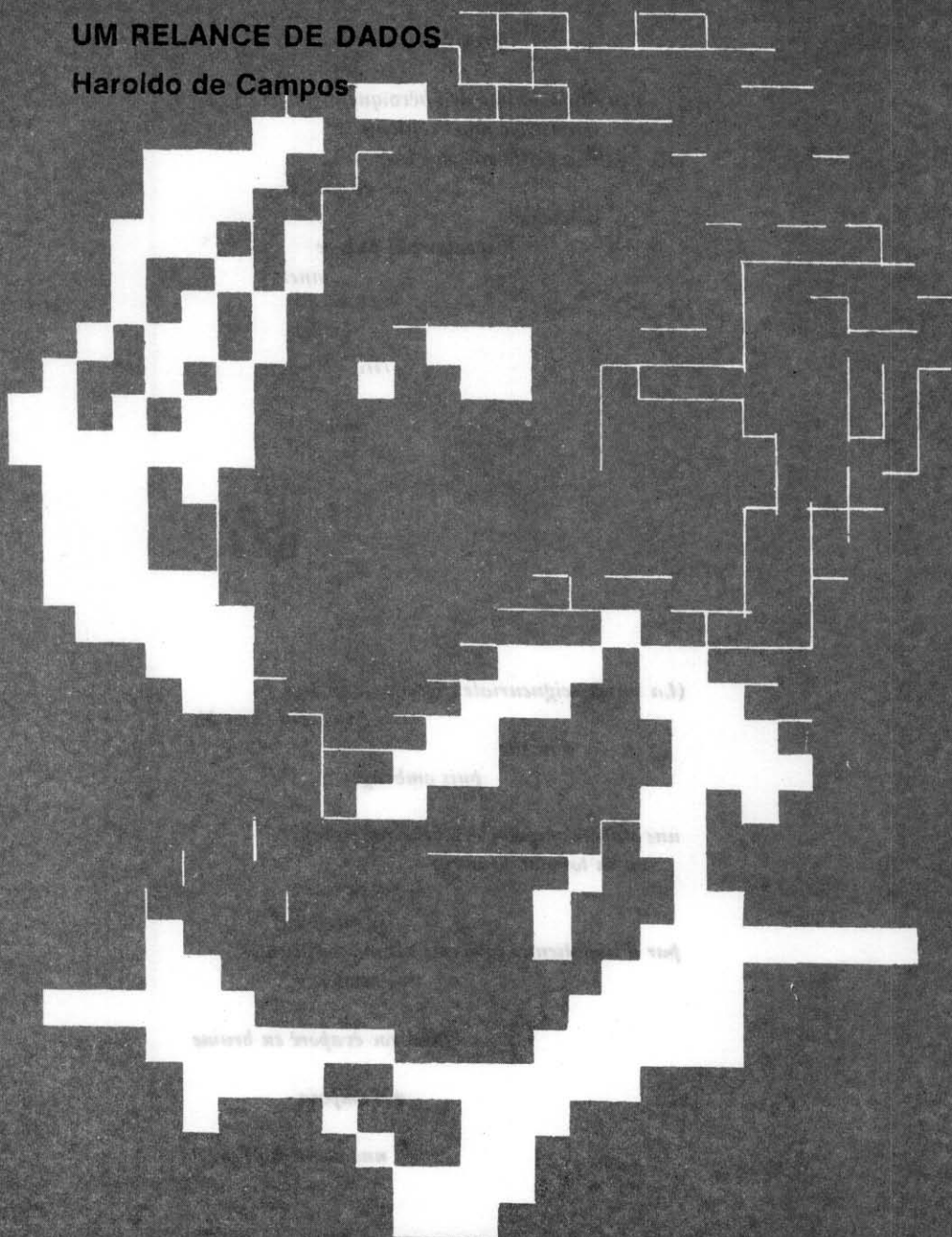


# UM RELANCE DE DADOS

Haroldo de Campos



*prince amer de l'éciel*

*s'en coiffe comme de l'héroïque*

*irrésistible mais contenu*

*par sa petite raison virile*

*en foudre*

*soucieux*

*expiatoire et pubère*

*muet*

*rire*

*que*

*Si*

*(La lucide seigneuriale aigrette de vertige*

*au front invisible*

*scintille*

*puis ombrage*

*une stature mignonne ténébreuse debout*

*en sa torsion de sirène*

*le temps*

*de souffleter*

*par d'impaticentes squames ultimes bifurquées*

*un mystère*

*faux roc évapore en brume*

*qui imposa*

*une borne à l'infini)*

*c'était*

issu stellaire

*le nombre*

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparses d'agonie

COMMENÇAT-IL ET CESSÂT-IL

soudant que nié et clos quand apparut

enfin

par quelque protusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

evidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

*ce serait*

pire

non

davantage ni moins

mais autant indifféremment

**LE HASARD**

(Choit

la plume



**Preliminares a uma tradução do  
Coup de Dés de Stéphane Mallarmé**

119

...  
Silêncio! no ar oiço rumor  
D'estrelas... quão cintiladora  
Cai do amplo céu! topázion-flor!  
SOUSÂNDRADE

...  
oiço, no meio do Martírio vário,  
o chocalhar sacrílego dos Dados...  
MARANHÃO SOBRINHO

...  
the recumbent constellation which is the signature  
of his initial among the stars  
JAMES JOYCE, *Ulysses*

## 1. EXÓRDIO

“—————ce n'est que grâce à deux textes  
répétés que l'on peut jouir de  
toute une partie”

### MALLARMÉ

Traduzir o *Coup de Dés* de Mallarmé é, antes de tudo, uma “operação de leitura”, no sentido mallarmeano da expressão: dobra-gem, dobra, dobro, duplo, duplicação, dação em dois, doação — dados (*texte en deux*).

Mallarmé é um *syntaxier* exímio, um perito em elipses e arabescos, um reversor de ordens: “je suis profondément et scrupuleusement *syntaxier*”. Hamlet da sintaxe, suspendendo o discurso num espaço de rupturas, por parênteses e cláusulas hipotéticas, avançando e recuando, por gerúndios e ablativos absolutos, por uma fioritura de apostos, até um vértice / vórtice de dúvida indecível: “équation sous un dieu Janus, totale, se prouvant”. Mais ei-lo também, espeleólogo-etimologista de *Les Mots Anglais*, perscrutando a raiz das palavras, para nelas ressoar cordas ocultas, amortecidas pelo uso idiomático, percuti-las, imantá-las, iluminá-las de imprevistos revêrberos: “Il dit en être venu à attacher, à l'origine et l'étymologie des mots, une importance telle que dans sa langue, surtout éprise de latin, il n'use de vocables d'autre origine, grecque par exemple, que par exception: seulement en vue d'un effet” (Fontainas, *apud* Robert Greer Cohn, *L'Oeuvre de Mallarmé: Un Coup de Dés*). “Efeitos de sintaxe” — e, acrescento, “efeitos de etimologia” — são, como diria Derrida, as “marcas” do discurso mallarmaico, a desafiar o tradutor. Efeitos sutis, delicadíssimos, duplo jogo de filigrana e abismo, onde tudo deve ser medido, mensurado, mentado: co-medido, co-mensurado, co-mentado. No texto traduzido — trans(entre)tecido — afloram apenas as cristas dessa co-operação, labor oculto, que subjaz, lastro sonogado de *iceberg* sob a escritura visível das arestas. Como um prático de portos, em manobras de abordagem, o tradutor se deixa ir por entre sirtes, pontas dissimuladas de recifes, diferindo o seu naufrágio e deferindo ao texto, assim dobrado, o seu êxito e/ou fracasso: *mémorable crise*.

## 2. ESCÓLIOS / ESCOLHOS

“...inutilement peut-être (...) quelque déférence aux scoliastes futurs”

### MALLARMÉ

Desde logo pareceu-me útil indicar por glosas — inútil glosologia se se considera o texto como soma total, performada, em sua cifra última, não a decifrar mas a re-cifrar — os principais escolhos destes passos, uma relação de viagem. A conta em formação, na tentativa de redobrar-se em nossa língua, se reconta nesses escólios.

Mas antes, algumas fontes: servi-me, simultaneamente, para cotejo, de cinco traduções: Rafael Cansinos-Assens, *Una Jugada de Dados* (RCA); Agustin Larrauri, *Un Golpe de Dados* (AL); Daisy Aldan, *A Throw of the Dice* (DA); Carl Fischer, *Ein Würfelwurf* (CF); Marie-Louise Erlenmeyer, *Ein Würfelwurf* (MLE). Destas, embora nenhuma seja propriamente criativa, as mais cuidadas, no cômputo geral, pareceram-me DA e MLE. Vali-me porém, sobretudo, de dois livros de exegese: Robert Greer Cohn, *L'Oeuvre de Mallarmé: Un Coup de Dés* (Paris: Les Lettres, 1951) e Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés* (Paris: José Corti, 1953). Serão indicados nas glosas pelas siglas GC e GD. Outras obras, subsidiariamente consultadas, estão referidas na Bibliografia anexa. O livro de Robert Greer Cohn — há pouco suplementado por *Mallarmé's Masterwork: New Findings* (Haia: Mouton, 1966) — constitui, a meu ver, a mais profunda e sutil exegese do poema constelar de Mallarmé, aplicando à sua leitura, inclusive, técnicas de disseminação e desmembramento anagramático (antes dos trabalhos de Starobinski sobre os manuscritos de Saussure), congeniais ao pensamento mallarmaico, *dispersion volatile* de significantes em perpétuo movimento. Desde a década de 50, os poetas concretos brasileiros (Augusto de Campos, “Pontos. Periferia. Poesia Concreta”, 1955; Haroldo de Campos, “Lance de Olhos sobre Um Lance de

Dados”, 1958) vêm chamando a atenção sobre a obra pioneira desse americano, que só recentemente tem recebido na França a consideração devida, na área sobretudo da revista *Tel Quel* (Sollers, Derrida; cf. *Tel Quel*, n.º 36, 1966, onde Sollers se refere ao livro de R. G. Cohn como *scandaleusement méconnu*).

LANCE (COUP): Perde-se em português a ambigüidade *coup / coupe* (esta última palavra na dupla acepção de “copo” ou “copa” e “corte”, “ato de cortar”; GC aponta nesta conexão o poema “Salut”). LANCE, em compensação, envolve LANÇA, elemento fálico (nível erótico-genésico, um dos planos fundamentais do Poema), em contraposição à matriz feminina, circular, de CIRCUNSTÂNCIAS (CIRCONSTANCES), na qual GC vislumbra o elemento *con*, sempre veladamente tematizado por Mallarmé em descrições da mulher ou do “eterno feminino” (do lat. *cunnus*, por sua vez de *cuneus*, “cunha”, donde o inglês *cunt*). Assim como, no original, perpassam ecos rimando em *é/e* e *an*, na tradução temos: IANce / quANdo / IANçado / circunstÂncias. A repetição LANÇADO reverbera em palavra-montagem LANCE + DADOS, justificando-se, assim, na sistemática de um poema que pode ser visto como a expansão tautológica, obsediante, de um gigantesco quiasmo: UN COUP DE DÉS..... UN COUP DE DÉS (cf. GD: “Le *Coup de Dés* tout entier prend la forme d’un gigantesque chiasme”).

BRANCO (BLANCHI), ESTANCO (ÉTALE), FURIEUX (IROSO): Traduzi este pequeno tríptico de adjetivos escalonados procurando uma equivalência rítmico-semântica. *Blanchi* refere-se às “espumas originais”, instaurando um paradigma de brancura, cujo desenvolvimento no poema é descrito por GC como uma *symphonie en blanc*. *Étale* é um termo de acepção marinha: *mer étale* significa mar quieto, parado; o adjetivo *estanco* ou *estaque* em português não discrepa desse matiz semântico, envolvendo a idéia de estagnação, suspensão, detença, paragem. Tem a vantagem de reproduzir, quanto possível, a configuração fônica de *étale* e, ainda, rimando com *branco*, de replicar ao jogo bLANchi/étALE, apontado por GC. Assim como *étale* evoca *été* (GC), *estanco* lembra *estio*, *estiagem* (do lat. *aestas*, verão, *aestus*, grande calor). IROSO, mais curto que “furioso”, tem, figuradamente, o sentido de “tempestuoso”, servindo admiravelmente ao contexto, onde *furieux* (elemento cinético, de tensão) contrasta com *étale* (apogeu estático). GD: “Étale à présent après l’orage, la mer est encore fouettée par le vent, blanche d’écume” (nível primeiro, literal, que não esgota, evidentemente, o leque plúrimo do texto). Anagramatização: IrOSO / aBISMo / SOB.



PLANE (PLANE): GD interpreta a palavra como adjetivo, referindo-se a *inclinaison* (“inclinação plana”). GC, a meu ver com razão, indica que sua função principal, no contexto, é de verbo: *planer* (“planar”). DE ASA (D’AILE) faz assim papel adverbial, instrumental: por meio da asa (A SUA / LA SIENNE) do ABISMO, ou que este, como imenso pássaro, suscita. A sinuosidade que GC entrevê (*la sienne / lasse / sein*) estará também no desenho da tradução: de ASA...A SuA...de, curva reptilínea, em quiasmo.

DE ANTEMÃO (PAR AVANCE): Segundo GC, implica, juntamente com MAL, a negação que se encontra paradoxalmente *ab ovo* em toda afirmação (fatalidade, pecado original). O jogo *avance/avant* (“proa”, cf. “Salut” cit. por GC) é compensado pela idéia de *mão*, que há em *antemão*, a prefigurar o punho que estreita os dados (pág. 2) e a *mão crispada* (pág. 3) da seqüência do poema. Como se o Abismo esboçasse, ominoso, um simulacro do lance, frustrado. Ver a reverberação de “tumba” (*tombe*) e “tombo” (*tombée*, ato de cair, como “*la tombée de la nuit*”) em RETOMBADA (RETOMBÉE). Foneticamente, temos o grupo AN, que se integra no de IANce e prossegue em cortANdo e hiANte e os efeitos aliterantes em /m/, que se disseminam na página.

DO MAL DE ALÇAR (D’UN MAL A DRESSER): Se no original há a associação *maladresse* (falta de habilidade, inépcia), que GC não deixa de acusar, na tradução, através do verbo *alçar* (por “er-guer”), pode obter: *mal de azar*, evocando assim o próprio “acaso” (*hasard*) e o jogo de dados (do árabe *az-zahr*, o dado). A preposição *de*, em *d’un mal*, faz as vezes de *à cause de* (GD); *mal* é, segundo GC, o *mal originel*. Em português, temos os sentidos de “culpa” (“por mal dos meus pecados”), “doença”, “dano” (“sofrer de um mal desconhecido”, “provocar um mal”) e, ainda, o adverbial de “modo inábil” (“jogar mal”). *Alçar* vem do latim *alciare*, dirigir-se para o “alto”, e incorpora as letras de “ala” (“asa”). Mallarmé sobre Hamlet (cit. por GD): “L’adolescent évanoui (...) qui se débat sous le mal d’apparaître”.

ESCARCÉUS (JAILLISSEMENTS): Se *jaillissement* envolve *aille* (GC), *escarcéus* (“ondas encapeladas”) incorpora foneticamente “céus” e, ainda, “escarpa” (“encosta íngreme, alcantilada”, “corte oblíquo”), prestando-se à maravilha ao contexto, rico de conotações. Aqui o céu pesa sobre o mar, rasourando as águas (a grande

onda, vagalhão em colapso, do alto da página). GC repara em BONDS (SALTOS) um eco de *ondes* e, nessa evocação do ritmo das vagas, a do ato sexual. COBRINDO, na tradução, capta este subsentido (“céu-mar” formam, no poema, um acoplamento dos princípio masculino e feminino; em francês: *mer / mère*). Em sALTOS, temos a idéia de “altitude”, que serve ao contexto. CERCE (pela raiz, rente), para traduzir AU RAS, propicia aliterações favoráveis em português, em torno do fonema /s/, completadas, na harmonização do conjunto, pelas ressonâncias entre COBRiNDO e CORtaNDO.

NO MAIS ÍNTIMO RESUMA (TRÈS À L'INTÉRIEUR RÉSUMÉ): GD aponta *très à l'intérieur* como “locação inabitual”, com emprego “insólito do advérbio *très*”. *No mais íntimo* é frase cursiva em português; *íntimo*, tautologicamente, envolve “imo” (do lat. *imum*, a parte mais funda). *Resuma*, além do sentido de “resumir” (o mesmo do francês *résumer*), pode evocar, por associação, “resumar” (coar um líquido, deixar transparecer). É como se o Abismo, cheio de presságios, velasse e revelasse um arcano (o paradoxo, a suspensão oximoresca, fazem parte integrante da poética de Mallarmé): a *soma/suma* das páginas finais do Poema. GC interpreta *résumé* como uma *opération de devenir* e estabelece uma relação entre OMBRE e o superveniente NOMBRE (págs. 4 e 9 do Poema).

INFUSA NO PROFUNDO (ENFOUIE DANS LA PROFONDEUR): Na configuração desta linha-membro em português esteve presente a reminiscência do verso camoniano: “No mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde; / Lá, donde as ondas saem furibundas...” *Infusa*, particípio de “infundir” modelado na forma latina (como em “ciência infusa”), mantém alguma semelhança fônica em relação ao original francês, além de entrar em contágio sonoro com proFUNdo e profUNdeZA. O significado acessório de *infusa*: “bilha”, “vaso”, convém ainda ao contexto, pois a *sombra infusa* é também um “vaso”, um “navio naufragado”, uma *coque* (“casco de navio”). Na versão *Cosmopolis* do Poema, em lugar de *profondeur* estava *transparence* (o que corrobora minha interpretação acima a propósito do velar e revelar ambíguo do Abismo, justificando, em português, a associação com “resumar”). GC descobre em *profondeur* o grupo *onde, rond, sonder*. Em português, como no verso-pretexo camoniano, temos o jogo com “onda” (na forma latina *unda*). A conotação genésica “orgão

feminino”, “matriz” (“en un puits . . . ombre”, *Igitur*), vislumbrada por GC, é mantida na tradução.

**HIANTE (BÉANTE):** *Hiante*, que tem a boca aberta, largamente aberto (“abismo hiante”) da mesma origem que “hiato” (em lat., *hiatus*: boca ou goela aberta, boqueirão, abismo). Traduz perfeitamente o francês *béante* (*gouffre béant*), como já propus *hiância* para a *béance* lacaniana. A palavra carrega ainda a associação sonora com HIALino (que tem a aparência ou a transparência do vidro), adequada à descrição do mar. Notar o AN que se prolonga em enqUANto, integrando-se na série correspondente que vem desde IANce. O elemento ANTE, indicando “anterioridade”, “preexistência” (cf. GC) existe em português e em francês (*béANTE*, tANT). Ligação com ANTEMão (como em “par AVANCE”).

125

**NAU (BÂTIMENT):** A palavra *nau*, usada na tradução, está anagramatizada em enqUANto. GC comenta: “a sombra se adapta a um oco, que se arredonda em *casco* — matriz”. E estabelece o paradigma: navio — mulher — vaso da vida humana. GD interpreta: “O Abismo se esforça por evocar a imagem do navio, de início substituindo a vela desaparecida por uma imaginária (. . .) Esse velame imaginário autoriza o poeta a falar em seguida de uma envergadura (. . .) Para completar a evocação da nau desaparecida, o Abismo chega até a adaptar a essa envergadura suas profundezas marinhas” (De passagem, GD nota a insólita supressão da preposição *à* em *jusqu'à adapter*, só a julgando plausível por razões de eufonia). *Nau* é navio de vela, de alto bordo, entrando inclusive em expressões figuradas como: “Lançar nau ao mar” (realizar empresa difícil).

**PENSA (PENCHÉ):** A forma participial portuguesa, mais próxima da latina (de *pendere*, pender, ponderar, pesar), permite uma associação ambígua com o indicativo de “pensar” (do lat. *pensare*, pensar, comparar, refletir, avaliar). Como se a hesitação em “pêndulo” (GD) da nave anunciasse as vacilações do *Mestre*, mais adiante, cujo pensamento oscila entre jogar ou não os dados. GC adverte: “no *Lance de Dados* cada página contém em germe as seguintes”, esboçando, desse ponto de vista, uma comparação entre o Poema de Mallarmé e a obra última de Joyce, *Finnegans Wake* (Finnicius Revém). Em *pen* de *penché* GC entrevê o “princípio masculino” (pênis, pena — a *pluma* da pág. 7), por oposição a *bord*, que também significa “os bordos de um vaso”. Na tradução, ficou preser-

vada essa possibilidade de deslinde (*bordo*, num dos seus sentidos, é o mesmo que “borda”, beira).

FORA (HORS): Adotei a tradução *fora* por melhor corresponder à configuração da palavra usada no original. Ademais, os dois sentidos concomitantes de “sair fora” (emergir) e “alheio a”, “longe de” (como em “andar fora do mundo”) e, ainda, o de “além de”, ficam de certo modo preservados na interrupção sintática: o *Mestre* (*Maître*), segundo GC, exsurge de “lances de dados anteriores” e, por outro lado, o seu lance fundamental (*acte générique*) será tentado de maneira “alheia” ou “para além” de outros cálculos mesquinhos (*mesquins calculs*), triviais. GD interpreta: “fora do alcance de todo socorro possível (os *anciens calculs* seriam os que servem de base à navegação). *Fora* contém sonicamente *hora* (idéia também presente no texto original, segundo GC) e ressoa em BORdo / manObRA / outRORA.

MANOBRA (MANOEUVRE). Em português, os elementos “mão” + “obra”, separáveis etimologicamente também em francês, permitem a ligação com “antemão”, palavra introduzida na pág. 3. Agora, trata-se da aparição do *Mestre*, o “mensurador” e ordenador (em francês, *mâitre / mètre*; em português, menos evidentemente, *mestre / metro*), o homem em geral, como H.C.E. (Here Comes Everybody / Heis Cadaqual Evindo) no *Finnegans Wake*, o Pai Primevo. GC o vê também como *homo faber*: *manus* (mão) / *humanus* / *man* (inglês, homem). Em português, como em francês, temos a expressão: “mãos à obra” (“mettre la main à l’oeuvre”). *Olvidada*, referindo-se a *manobra* (“manobra olvidada com a idade” é a ordem direta), introduz neste ponto, na tradução, uma reminiscência dos *dados*, da pág. 1.

EXSURTO INFERINDO (SURGI INFÉRANT): GC comenta: “*surgi* — termo de marinha, “eivar-se em direção à terra”, utilizado com notável propriedade”. *Surto* (do lat. *surgere, surrectus*) significa isoladamente em português: “irrupção”, “arrancada”, “vôo” e, ainda, “ancorado”, “fundeado” (“navios surtos no porto”). Como participio de “exsurgir” (“erguer-se”, “levantar-se”), tem por étimo *ex-surgere*. *Inferindo* (*inférant*): “forma rudimentar, pragmática, de raciocínio” (GC). Segundo GD, o *Mestre*, do aspecto do mar e do horizonte (“dessa conflagração a seus pés etc.”), conclui que o *Número* se prepara em sua mão fechada. A cláusula “outrora ele empunhara o

leme etc.” seria uma explicação parentética de *inferindo*. Nessa linha de idéias, penso que melhor seria vê-la como uma expansão apositiva de *o Mestre*, equivalendo a “antigo timoneiro”. Se acompanharmos GC, a cláusula que começa com “outroira” será um objeto direto oracional de *inferindo*; “dessa conflagração etc.”, que GD considera “complemento circunstancial de *inféranti*”, será objeto indireto do mesmo verbo. Ainda conforme a leitura de GC, “que se prepara etc.” constitui um novo objeto direto oracional, estando elípticas conexões conclusivas do tipo “e portanto” (vale dizer: assim como ele outroira teria sido, presumivelmente, o Mestre do Universo, poderia mais uma vez voltar a sê-lo, através de um novo lance de dados, em preparação, herança de seus ancestrais). Usei *leme* em vez de *barre* (trata-se da “barra” ou “cana do leme”; em francês “leme” é *gouvernail*), por me parecer palavra mais rendosa, fonicamente, no texto português, permitindo a seqüência: EMpunhara / IEME / unânIME, com repercussões ainda em MEScla / aMEaça / núMEro / tEMpEstade / noME / hoMEM / sEM.

MESCLA (MÊLE): *Mesclar* significa misturar, amalgamar, unir, incorporar, podendo ser também verbo pronominal. Adotei esta forma, em lugar de *mistura*, pela maior proximidade sonora em relação ao original. GD anota a elipse do pronome reflexivo diante de *mêle* e dá *au poing* (no punho) como “complemento de lugar modificando *se prépare, s’agite et se mêle*”.

QUE O ESTREITAVA (QUI L’ÉTREINDRAIT): *Que* (*qui*) substitui *punho*; *o* (*le*) está em lugar de *Número* (*Nombre*): o total dos dados que se agitam e mesclam na mão do *Mestre*. *Estreitar* e *étreindre* têm a mesma origem: o lat. *stringere* (apertar). Em português como em francês, o verbo é usado nas acepções de “apertar fortemente”, “apertar nos braços”. Nesse sentido, a tradução, como já adverti, estabelece um diálogo filológico, em palimpsesto, com o texto original. O punho que estreita os dados, erguendo-se do mar, *ameaça* (*menace*) os ventos do destino, em metafórico desafio.

PARA O ARROJAR (POUR LE JETER): *O* (*le*) refere-se a *Nombre* (*Número*). *Espírito* (*Esprit*), para GD, é um aposto de *Mestre* (“Para realizar o lance de dados, para arrojar o Número na tempestade, ele — o *Mestre* — deve transformar-se em puro Espírito”, despojando-se de seus atributos particulares). Para GC, o *Espírito* é, aqui, uma “versão derivada do Número” (cf. Mallarmé: “la

dispersion volatile soit l'esprit"), emanação sob forma de pensamento do *Lance* inicial, o leite universal ou "soma" (no sentido hindu), Luz Total. Segundo a leitura de GC, portanto, *Espírito* vem a ser uma oposição expansiva de *Número*. Antes do que um motivo religioso, trata-se de um tema prometico: ou, como assinala GC, da "tentativa do Homem para elevar-se à divindade". *Arrojar*, traduzindo *jeter*, permite a correlação sonora com *jogar* (*jouer*), e envolve ainda a idéia de arrojo, ousadia; ambos os verbos, em francês como em português, estão ligados ao paradigma semântico do *Lance* (aliás, na edição *Cosmopolis*, lia-se mesmo *pour le lancer*).

#### REPREGAR-LHE A DIVISÃO (EN REPLOYER LA DIVISION):

*En* ("lhe") refere-se a *Nombre* (*Número*). Emprego o verbo *repregar* no sentido de voltar a "pregar" (unir, juntar) o que estava "despregado" (solto, apartado). *Reployer* é o mesmo que *replier*, significando "dobrar de novo o que estava desdobrado" (de *pli*, "prega", por sua vez do lat. *plicare*, dobrar). No texto mallarmeano, cf. GD, o sentido é de adição do que estava dividido, das duas cifras dos dados no *Número único*; GC fala em "reconduzir a dualidade ou o devir ao Ser" (ou seja: união do *Espírito* e do *Número*). O subentido de "rede que se desdobra e colhe a presa", registrado por GC (o *Espírito* como rede atirada ao mar tempestuoso para pescar o *Número*), está preservado no verbo escolhido, que busca, no possível, reproduzir em português o recorte fônico do original.

PASSAR ALTIVO (PASSER FIER): *Hubris*, o orgulho desafiador do *Mestre*. *Altivo*, na tradução, integra-se no paradigma de "altura" (*alçar*), associando-se também com o "arrojo" de *arrojar*. GC aponta que *passer* é ainda um termo de jogo; o mesmo se dá em português ("não jogar um lance em certos jogos"). Nesta última acepção, o termo incorpora-se ao motivo da "hesitação", desenvolvido a seguir. GD vislumbra uma idéia de "passamento" (morte) no verbo: jogando os dados, o *Mestre* poderá "passar" (morrer) orgulhoso de ter cumprido seu dever para com os ancestrais.

APARTADO (ÉCARTÉ): A escolha da palavra *apartado* justifica-se por toda uma tessitura sonora, que vem desde prePORA e percorre a página, até chegar em PARTIDA, sem esquecer os efeitos de coliteração em guarda e BARBA. Envolvendo, por associação, as idéias de "partir" (p. ex., "partir um baralho") e "partida", entra na área semântica de jogo, assim como *écarté* significa também, se-

gundo GC, um “jogo de cartas”. O elemento *art* / “arte”, registrado ainda por GC, ficou preservado. Na seleção do termo, haverá talvez uma reminiscência camonianiana do tradutor: “Já no alto oceano navegavam, / as inquietas ondas apartando”.

**UMA INVADE A CABEÇA (UNE ENVAHIT LE CHEF):** *Uma* (*une*) substitui *onda* (*flot*), constituindo, conforme assinala GD, um emprego do artigo indefinido em função pronominal. *Chef*, sendo palavra masculina em francês, significa ao mesmo tempo *a cabeça* (do *Mestre* a submergir, *cadáver encanecido* já em potencial) e *o cabeça* (vale dizer: o chefe, o próprio *Mestre* em sua dimensão de guerreiro ou chefe de clã).

**BARBA SUBMISSA (EN BARBE SOUMISE):** A onda que banha a cabeça do naufrago acrescenta-lhe uma barba de espuma. Em português, por motivo de eufonia e concisão, eliminei a preposição *en*, fazendo de *barba submissa* um aposto de *uma* (*onda*), em vez de adjunto modal de *coule* (*escoa*). Notar o efeito gráfico do *uma* pronominalizado e destacado no branco da página, como que a figurar a onda a abater-se sobre a cabeça do *Mestre*.

**SEM NAU... ONDE VÃ (SANS NEF... OÙ VAINÉ):** Em francês temos o nítido grupo sonoro *chef* / *nef*, preparado por *chenu* (*encanecido*). Na tradução, fica preservada a aliteração em /k/ (*CAdáver* / *maníACo* / *enCANecido* / *CABeça*) e se estabelece uma harmonização entre *subMISSa* e *eSSE*. Usei *nau* em vez de “nave” (também plausível) para retomar o som de *NAUfrágio* e por ser um monossílabo, o que me possibilitava uma reprodução mais fiel do desenho original e um jogo virtual com “não” (GC aproxima *sans nef* do famoso *nul ptyx* do “Soneto em ix”). Na tradução, *onde vã* pode ecoar “onda vã”, acrescentando um acorde desejável ao contexto. *Où*, para GC, refere-se a *naufnage* e *vaine*, elipticamente, deve ser entendida como “vã tentativa”. Para GD, “n’importe où vaine” diz respeito a *sans nef*: o navio, mesmo que exista algures, não serve mais de auxílio ao homem, nesse seu “naufrágio direto”. GC vislumbra no elemento *avre* (*havre* = porto) de *cadavre* uma primeira insinuação desse mallarmeano *nul port*.

**EM NÃO ABRIR (À N’OUVRIR PAS):** Abrir a mão e jogar os dados seria cumprir a vontade ancestral; *não abrir* sublinha a recusa hamletiana de agir, mola principal da hesitação do *Mestre*. Tanto GC como GD põem ênfase nesse aspecto de negação, nessa perspectiva de recusa.

TESTA (TÊTE): Traduzi *tête* metonimicamente por *testa* (em vez de “cabeça”) para evitar a repetição de palavras e por necessidades fônicas. *Testa*, ademais, como repara GC, se associa semanticamente a *legs* (legado, testamento). Em português, temos expressões como “o testa-de-ferro”, “à testa de”, que ressoam na palavra escolhida, lexicalizando-a de certo modo.

O VELHO VERSUS ESTA (LE VIEILLARD VERS CETTE): Traduzi *vers* por *versus* no sentido latino “em direção a”, o que me permitiu preservar a ambigüidade com “verso” (do lat. *versus*, sulco, renque de árvores, linha escrita, verso). MLE adota solução nessa linha: “einführend / den Vers Greis diesen letzten Zusammenfall”, superpondo as duas traduções possíveis: “den greisen Vers” e “den Greis in (vers) diese...”. A minha tradução parece-me mais cursiva em português, além de justificável ainda por sonoridade e concisão. Décio Pignatari, em seu poema-homenagem a Mallarmé (cf. Bibliografia), um poema-crítico sobre um poema crítico, leva às últimas conseqüências a exegese de GC, lendo supletivamente: “Le vieil art vers sept”, vale dizer: o velho verso (a velha arte) em direção a (*versus*) sete (número das estrelas da Grande Ursa, a “constelação” e o “cálculo total” da pág. final). Nessa decodificação iluminadora, pode-se vislumbrar ainda uma resposta ao vaticínio do prefácio do Poema (“sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art”), onde o *Coup de Dés* é anunciado como um “novo gênero” (a “sétima arte”, numa época em que o cinematógrafo, inventado em 1895 pelos irmãos Lumière, apenas engatinhava?), que, no entanto, a seu lado, deixava “intact l’antique vers”. Evidentemente, não pude preservar essa leitura à Roussel da linha mallarmeana, mas, pelo menos, como um indicador de rotas, deixei aquele *versus* ambíguo marcando a semáforo a “conjunção suprema”...

AFAGADA E POLIDA E DEVOLTA E LAVADA... SUAVIZADA... SUBTRAÍDA (CARESSÉE ET POLIE ET RENDUE ET LAVÉE... ASSOUPLIE... SOUSTRATE): Tive a preocupação de manter o ritmo e, quanto possível, a configuração fonosemântica do original nessa série de adjetivos participiais. *Rendue*: tem os sentidos de “chegar ao destino” e de “devolver” (*rendre*), donde a minha solução *devolta* (devolvida) e, também, por associação, *de volta*.

NATO DE UM EMBATE (NÉ D’UN ÉBAT): *Nato*, em vez de “nascido”, possibilitou-me o jogo com *embate*, além da mancha da



sugestão de negação, apontada por GC em *né* (*nato* pode levar a “não ato”); a mesma ambigüidade já estava, em cima, em *desaparição* (“falecimento”, no sentido figurado, e, por desmembramento, *parição*, “ato de parir”; cf. GC “part: enfant nouveau-né”). *Ébat* (ou melhor, *ébats*) tem a acepção de “movimentos alegres”, como num jogo inconseqüente (*ébattre* vem de *battre*, bater). GD dá ao termo, no vocabulário do poeta, o sentido de “união carnal”. Mallarmé aplica-o às ondas: “Écumait toujours en ébats” (no soneto sobre Vasco da Gama). *Embate*, que em português se diz das ondas (“embate das ondas”), embora literalmente infiel ao vocábulo francês, tem amplo cabimento estético no texto da tradução. Veja-se Derrida, “La Double Séance”: “. . . ébat et débat de la langue”.

AS ÁGUAS (LA MER): Sendo *mer* palavra feminina em francês e masculina (“mar”) em português, tive que recorrer a *as águas*, para preservar a imagem do conúbio (*conjunção*) do velho navarco e do princípio feminino, maternal. GD salienta que *mer / mère* é um “jeu de mots classique”, registrando a predileção de Mallarmé “pour des calembours de se genre” (GC, *Mallarmé’s Masterwork*, critica GD, com razão, pelo fato de este último, não obstante, geralmente contentar-se apenas com o sentido literal, não alusivo, do texto mallarmaico).

RESSURTO ÂNSIA INSTANTE (REJAILLI LEUR HANTISE): *Rejaillir*, de *jaillir*, tem, segundo GD, o sentido de irromper na realidade. Tem, obviamente, ligação com os *jaillissements* (*escarcéus*) da página 3. GD dá à forma participial, no contexto, o sentido de “re-surgido”: o *véu de ilusão*, como um “véu de noiva”, é o último obstáculo à união, às núpcias efetivas (*fiançailles* se refere, antes, a preparatórios nupciais). *Leur hantise*, para GD, é um aposto a *voile d’illusion*, sendo que *leur* (deles) diz respeito ao par ancião/águas (o “suspense” do lance de dados obsidia a ambos, retardando a consumação do conúbio / conjunção). Por eufonia, como por economia sintática na tradução, eliminei o “deles”, fazendo de *ânsia instante* (*hantise*) um aposto de *véu de ilusão ressurtido* (ressurgido), sem necessidade de remissão pronominal. Em *ressurtido* cruzam-se “ressurgir” (surgir de novo, ressuscitar) e “ressurtir” (saltar com ímpeto, surgir, aparecer). *Ânsia instante* é uma espécie de anagrama semântico de hANTISE; *instante* está empregado como derivação de “instar” (estar iminente, insistir), no sentido etimológico (lat. *in-*

*stare*), como em Lacan (“L’instance de la lettre dans l’inconscient”). “Sua obsessão” seria, evidentemente, inviável do ponto de vista estético. . .

132

INSÂNIA (FOLIE): Das *fiançailles*, mera miragem nupcial do Mestre com as águas-probabilidade, resulta *folie*, a loucura-obsessão do ato inane, de antemão condenado ao fracasso. *Folie*, com sua etimologia *folliis*, balão, bolsa (em *Igitur* seu anagrama é *firole*, “frasco”, símbolo do “vaso da vida” reminiscente da “dive Bouteille” rabelaisiana), entra numa seqüência aliterativa em /f/ que começa em *Fiançailles* e passa por *fantôme* e *affalera*. Na tradução, procurei recuperar esse efeito da seguinte forma: nÚPCIAS / IluSÃO / ÂNSIA / INStANte / fANtASma / vACilará, tudo desembocando em INSÂNIA. A “queda do véu ilusório” (por sua vez associado à *vela alternativa* da pág. 3, *voile* significando em francês “véu” e “vela”), marcada por um termo marítimo (*affaler* = arriar, como em “arriar as velas”, donde a tradução por *abater*, no sentido de “baixar”, “fazer descer”), é comparada ao *fantasma de um gesto* (lance frustrado). INSÂNIA permite associações com “sanha” (fúria) e “sânica” (o sangue corrupto, triste simulacro do tributo himenal não vertido; cf. a paronomásia *hymen / hymne*, cara ao pensamento mallarmaico). O poeta-bufão, *fou du roi*, referido por GC, poderá ser descoberto aqui no *sannio* latino (arlequim, palhaço). Essa *Folie* do poeta-bufão (caricatura do bardo, mestre do canto) porta, à guisa de *marotte*, a *inútil testa* do naufrago, cabeça à deriva, cetro derrisório. GD observa que as formas verbais no futuro (*vacilará, se abaterá*) indicam uma antecipação do desenvolvimento da ação, que só se consumará na pág. 9, com *Choit la plume*.

JAMAIS ABOLIRÁ (N’ ABOLIRA): Uma das principais dificuldades está, justamente, nesta etapa da frase-título. Era preciso manter o caráter “diretamente negativo” da expressão, o que, em francês, resulta naturalmente. Em português, não sendo admissível a dupla negação (*jamais... não*), optei pela repetição, em cadência, do JAMAIS inicial, cujo matiz negativo, aliás, afeta o contexto (*folie... n’ abolira*), pois se o sujeito de “não abolirá” é o *Lance de Dados*, seus sucessivos avatares, da “asa retombada” da pág. 3 ao “fantasma de um gesto”, são outros tantos sujeitos vicários da mesma impossibilidade. Dentre as traduções consultadas, CF (“... NIEMALS... NIEMALS AUSLÖSCHEN WIRD...”) e DA (“... NEVER... NEVER WILL ABOLISH...”) advertiram o problema e resolve-

ram-no pela repetição do advérbio de negação. Uma nota positiva, afirmando a abolição do acaso, perturbaria o desenrolar hipotético e dubitativo da ação-inação do Poema.

EM IRONIA (AVEC IRONIE): Na substituição de *com* por *em* ganha-se uma sílaba (por elisão), o que favorece o ritmo da tradução, mantido o caráter de adjunto modal da expressão. *Insinuation*, como repara GD, tem aqui o sentido etimológico de “introduzir-se em”, “penetrar em” (lat. *insinuare*, *insinuar* — *insinuação*, em port.). O sentido figurado, de “sugestão sutil”, também opera, é claro. Segundo GD, o Mestre pode deixar-se submergir no mar-silêncio (*uma insinuação simples*), calando o segredo (os dados) ironicamente, ou então manifestar o mistério (*hurler: uivar*, etimologia: lat. *ululare*), jogando (“precipitando”) os dados. Mas a insinuação é também interpretável como a *pluma solitária* da página seguinte, com seus voltes sinuosos (“sinueuses et mobiles variations de l’Idée”, Mallarmé cit. por GC) *em torno ao vórtice*.

133

VÓRTICE (GOUFFRE): *Vórtice* traduz *gouffre* com a vantagem de aliterar com ESVOaçã e ligar-se, ainda, a inDÍCIO VIRGEM. O “esvoaçar” fica, assim, desenhado sonoramente na página.

INDÍCIO VIRGEM (VIERGE INDICE): O *indício* (índice) pode ser entendido aqui no sentido semiótico de Peirce: signo que tem uma relação real, causal, existencial com seu objeto, como um sinal natural, um sintoma físico ou um dedo que aponta (ficam assim englobadas as acepções cumulativas de “indício”, “índice”, “indicador”, “indigitar”). A *pluma solitária* da página seguinte, aposto de *insinuação simples*, é este *index virgem* (branco), *indício* também do próprio *Abismo* da pág. 3, *blanchi* (branco). A imagem é entretecida, ainda, por alusões à “pena branca” do artista e ao papel sobre o qual ela escreve (se *embalança*). GD interpreta: “o rodopio da pluma resume a incapacidade do Abismo de dar qualquer indicação sobre o desfecho do drama” (cf., mais adiante, *neutralidade idêntica do abismo*). *Lhe (en)* refere-se a *gouffre*, de que a pluma esvoaçante, embalada pela *insinuação simples*, é um *indício* perplexo, angustioso.

PERDIDA (ÉPERDUE): Preferi manter *perdida* (como em “amar perdidamente”, “perdida de paixão”; o *Pequeno Dicionário Brasileiro* registra: “nafragado”, “extraviado”, “apaixonado”), que envolve o

sentido de “enlouquecida”, aproximando-se mais da configuração sonora do original. GD: *éperdue* “descreve o movimento sugerido pelo verbo *voltige*”.

GORRO (TOQUE): Trata-se do *gorro* negro (*de meia-noite*) do príncipe por excelência da dúvida, Hamlet (figura em que passam, ainda, notas de Poe, Villiers e do próprio Mallarmé). O sentido subsidiário de “toque” ou badalada de relógio (soando a meia-noite) perde-se, infelizmente, na tradução, embora seja mantido o “tempo” de noturnidade.

ENRUGADO (CHIFFONNÉ): *Enrugado*, em lugar de simplesmente “amassado”, “amarrotado”, permitiu-me o jogo simultâneo com a tônica velar de *veludo* e com *GARGALHADA* (*esclaffement*). GD vê no *velours chiffonné* uma evocação da superfície “sombria e enrugada do mar”. GC descobre em *velours, ours* (urso) e, assim, uma alusão paródica à “Grande Ourse” (*brancura rígida*), como também, em acepção coloquial, a uma “obra literária ou teatral difícil de ser encenada” (caricatura, no caso, da própria *Obra mallarmaica*). Na esteira desses *mots en écho*, poder-se-ia ler em *veludo*, supletivamente, *vel ludus* (lat.): “ou jogo” (o *Larousse* registra um “jeu de l’ours” . . .).

MUITO (TROP): A *brancura rígida* da *pluma*, embora exígua, é demasiado contrastante face ao céu escuro, para deixar de *marcar* (no sentido que tem “marca” na lingüística atual, elemento distintivo suficiente para tornar relevante uma oposição) aquele que a ostenta.

DE ALGO HERÓICO (DE L'HÉROÏQUE): Introduzi *algo* (insinuando a leitura anagramática, subliminar: “fidalgo heróico”, em *coife como de algo*), para permitir tanto a leitura preconizada por GC (*héroïque* referindo-se a *rire*, na página seguinte), como a proposta por GD (para quem *héroïque* se reporta à *pluma* e, por extensão, ao *gorro* que a *imobiliza*). *Riso*, na minha tradução, pode funcionar como aposto de *algo heróico*, explicando o “algo”.

RELÂMPAGO (EN FOUDRE): *En foudre*, na tradução, passa de adjunto modal a aposto de *raison virile*, pois eliminei a preposição e mantive apenas o substantivo. A associação erótica *foudre/foutre*, acentuando o aspecto fálico da *pluma* (*brancura rígida*), perde-se na tradução, embora a ligação apositiva entre *relâmpago* e *razão viril*,

reforçada pela aliteração em /r/, não deixe de produzir um efeito catártico, de disparo ou descarga elétrica. Lembrar a palavra-trovão de Joyce, que anuncia a “queda” no FW.

ANGUSTIOSO (SOUCIEUX): a angústia hamletiana, dúvida existencial. GC: “O poeta angustiado”, oprimido pelos céus (*sous cieux*). O sentido etimológico de *angustiae* (lat: “passo ou lugar estreito”, donde *angustus*, “estrito”, “apertado”) junta um matiz desejável à tradução.

RISO QUE SE (RIRE QUE SI): GC elucida: “O riso do artista lúcido (...) Nesse ponto o texto se interrompe, para ser retomado e completado na página seguinte... *c'était le Nombre ce serait le Hasard*, o que significa que toda tentativa contém o germe de seu próprio fracasso. O resto da página 8 é um comentário entre parênteses”. GD vê em *Rire que si* uma proposição elíptica, equivalente a “le plus drôle, c'est que...” Como se, insinuada em um riso de lucidez irônica, o Mestre-poeta tivesse a súbita premonição do desfecho fatal de seu ato em potência. O SI (em português, graficamente SE, mas fonicamente SI) é como que expelido do héSITE/heSITA da pág. 4, reverberando nos COMME SI (COMO SE) da pág. 6.

PENACHO (AIGRETTE): A *aigrette* é uma versão elegantizada e simultaneamente “degradada” (caricaturada) da *pluma* esvoaçante da página anterior, a pena do artista-Hamlet, o Homem-Pena (cf. Shem, “The Penman”, no FW de James Joyce). *Penacho* reproduz o efeito em português (os dicionários registram ainda o sentido figurado de “comando”, “governo”: “ter ou tomar o penacho” = “ter ou tomar o poder”). *Lucide* (lúcido) está primeiramente utilizado no sentido etimológico (lat. *lucidus*, luminoso, brilhante), evocando a *brancura* da *pluma* original, que encima, como um tope, o *gorro* negro sobre a *fronte invisível* do poeta, *lamentable seigneur*. Mas a acepção de “lucidez” também está implicada na imagem. GC liga a “invisibilidade” ao “anonimato” do poeta moderno, assimilando o seu *gorro de meia-noite* aos “chapéus mágicos” dos contos de fadas, que têm a propriedade de tornar invisíveis aqueles que os usam. Cf. Mallarmé: “L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète...” *Aigre* (azedo) em *aigrette* liga-se ironicamente a *amer* (*prince amer*); cf., na tradução, elemento *pena* (sofrimento) em *penacho*.

**SOMBREIA (OMBRAGE):** *Ombrage* associa-se a *ombre puérile* (*sombra pueril*) da pág. 5, mas significa também “aparecer sobre” (“panache qui ombrage un casque”, *Larousse*). Em português, temos os sentidos de “cobrir com sombras” e de “dar sombreado a um desenho”. Ambos convêm ao texto, existindo ademais em **SOMBREIA** uma afinidade sonora com **SEREIA** e **ERETA**. *Cintila então sombreia* parece uma réplica ao contraste branco-negro que marca a aparição de Hamlet na página anterior.

**FRÁGIL (MIGNONNE):** A *sereia* é uma espécie de “anjo andrógino”, símbolo para o qual convergem vários outros do Poema (o *ulterior demônio imemorial*, a *sombra pueril*, o *príncipe amargo do escolho* — Hamlet das páginas precedentes). *Mignonne* reúne as acepções de “delicada”, “graciosa”, “predileta”, “querida”, além do sentido subsidiário de “tipo miúdo de imprensa”. *Frágil* (vinculando-se fonicamente com **ESTATURA**) pareceu-me a solução mais adequada na tradução, transmitindo o (GC) “aspecto *raté* do artista delicado (...) em contraste com sua qualidade *viril*”. Graficamente, os *ff* de *frágil*, *esbofetear*, *bifurcadas* e *falso* podem evocar a “cauda da sereia”, assim como o S de SE (para o qual Mallarmé, em nota ao tipógrafo, pedia uma atenção especial; ver menção às provas do Poema, corrigidas por Mallarmé, na Bibliografia) poderá lembrar a *torção* dessa sereia-dúvida.

**SOLAR FALSO (FAUX MANOIR):** O *escolho*, rochedo de Hamlet da página precedente, dá agora lugar a uma *rocha* encimada por um castelo-fantasma, *solar falso*. Segundo GC, há aqui uma evocação ambígua da Obra, necessariamente falida. Cf. Mallarmé: “Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre: *La Gloire du Mensonge* ou le *Glorieux Mensonge*”. GC associa a *manoir* as idéias de *hoir* (herdeiro, o castelão Igitur perante seus ancestrais, o herdeiro da *Maison Usher* de Poe) e *noir* (negro, tenebroso). Em português, intervém uma nota de “sol” (o *solar falso* poderia então evocar aqui “le soleil noir de la *Mélancolie*”, de Nerval). Cf. este oxímoro mallarmeano: “Retourne vers les feux du pur soleil mortel”. GC registrara no cenário do poema, na palavra *conflagração* (pág. 4), do lat. *conflagrare*, “arder”, “queimar”, uma referência ao sol poente, que Mallarmé compara a um navio naufragando (no texto “Or”). MLE, em seus comentários, associa as sereias (golfinhos), que emergem e voltam a submergir, ao sol no seu curso diário.

DE SÚBITO (TOUT DE SUITE): Tive a preocupação de me aproximar aqui, o mais possível, do recorte sonoro do original. Notar o jogo de tônicas: Últimas/sÚbito/brUmas, além de outros apoios harmônicos.

QUE CHANTAVA UM MARCO NO INFINITO (QUI IMPOSA UNE BORNE À L'INFINI): *Chantar*, “plantar uma estaca”, é usado em contextos de tomada de posse e demarcação, ilustrando bem a idéia de conquista efêmera, de *hubris* evanescente, que há nesta passagem do Poema. Fonicamente, prolonga roCHA... que CHAntava. A associação com “cantar” (o “canto das sereias” conduzindo à perdição) introduz uma conotação desejável. Usei o tempo verbal no imperfeito por motivo de eufonia, sem dano semântico. Para GD, trata-se aqui, simbolicamente, de uma rejeição do conceito de “infinito matemático” (que implica um perpétuo sobrepujar do finito e, portanto, uma limitação constantemente renovada), em prol de uma verdadeira concepção do Infinito que resolva essa contradição. Assim, o *solar falso*, *marco* limitador do Infinito, seria um derradeiro obstáculo à evocação do *Número absoluto*, *cálculo total*. GC sublinha o caráter de pedra tumbal, monumento tumular, desse rochedo-castelo (criação humana) mentiroso. *Marco* é um prolongamento harmonioso de solAR, como infinITO o é de súBITO.

FOSSE...SERIA (C'ÉTAIT...CE SERAIT): A reduplicação do SE condicional, imbricando-se nas formas verbais, concorre para a tautologia do texto. Décio Pignatari (*loc. cit.*) propôs uma chave para o enigma não vislumbrada (tanto quanto pude averiguar) pelos exegetas do Poema, a saber: “Si sept est le Nombre / Cesserait le Hasard”. Nessa hermenêutica rousseliana, mais uma vez irreproduzível, parece estar expresso que, se a cifra 7 (como as 7 estrelas da Constelação da Ursa) pudesse jamais aparecer sobre a única face de um dado absoluto (totalizando dois em um), o acaso estaria assim abolido...

ÊXITO ESTELAR (ISSU STELLAIRE). GC interpreta: “obra iluminada, derivada do Fogo total”. *Issu,e* significa: “precedente”, “descendente”, “oriundo”; e ainda: “saída”, “desembocadura”, “êxito”, “resultado”, “fim”. Escolhi *êxito* tanto pela configuração sonora, como pela proximidade etimológica, do lat. *exitus* (saída), mantido no inglês atual *exit* (*issue* vem do ant. francês *issir*, sair). *Êxito* funciona ainda como réplica-negação de *hesito* (as hesitações constantes do Hamlet-poeta).

**DIVERSO DA (AUTREMENT QU’)**: GD salienta a condensação do pensamento, que acarretou a supressão de um *comme*, exigido pela sintaxe normal (“autrement que comme...”). Procurei manter o laconismo dessa abreviatura sintática, introduzindo ainda uma alusão a “verso” (o poema absoluto, *êxito estelar*) em *diverso* (diferente da *alucinação*, mas também, por desmembramento, “...verso da alucinação”).

**SURDINDO ASSIM NEGADO E OCLUSO QUANDO APARENTE (SOURDANT QUE NIÉ ET CLOS QUAND APPARU)**: Trabalhei etimológica e sonoramente na tradução desta linha-membro. O *assim* é ambíguo, podendo significar “assim que” e “tão”. Ambos os sentidos servem ao contexto paradoxal, oximoresco, de reunião não-sintética de opostos (como diria J. Kristeva). *Surdindo* em português ainda oferece “urdindo” (texto vem de *texere*, lat.: “tecer”). *Ocluso* tem também o sentido astronômico de “eclipsado”.

**EXPANDIDA (RÉPANDUE)**: A *profusão expandida em raridade* é, para GD, uma evocação do *repregar-lhe a divisão* da pág. 4: ação de lançar os dados e depois reuni-los num total único, o *Número*. *Répandu* significa “propagado”, “difundido”; um dos significados de *expandir* (lat. *expandere*, de onde também *épandre*) é justamente “difundir”, “espalhar”.

**UNA (UNE)**: O sentido dominante aqui é o da *unidade* do *Número* e não o do artigo indefinido. GD: “o aspecto essencial dessa soma é a unidade, que testemunha a adição das duas cifras reveladas pelos dados”. Mallarmé fornece vários exemplos desse uso de *une* (p. ex.: “...personnalité multiple et une...”). *Pour peu (por pouco)* transmite a idéia da fragilidade e da precariedade dessa “evidência de soma” evocada, miragem do *Número* original.

**SUSPENSE (SUSPENS)**: Adotei o termo na sua especialização cinematográfica, já aclimatada entre nós (“filme de suspense”), por me parecer exatamente o efeito desejado pelo poeta, nessa sua “*mise en scène* espiritual exata”. A *queda* vem sendo preparada e retardada desde a pág. 5 (com os verbos no futuro: a *vela / véu* que *vacilará, se abaterá*...). GC comenta: “o relato do fracasso fica suspenso no ar, assim como a palavra ACASO”. A queda, para GD, propicia a união total do velho e das águas, implicando um retorno ao ponto de partida, às *espumas primordiais*. Cf. Mallarmé a propósito de Hamlet: “...le suspens d’un acte inachevé...”



SEPULTAR-SE NAS ESPUMAS PRIMORDIAIS (S'ENSEVELIR AUX ÉCUMES ORIGINELLES): Mais uma abreviatura sintática, que respeitei: nenhum conectivo liga *Choit* a *s'ensevelir* (GD repara: é como se estivesse escrito *va s'ensevelir*). O espaçamento supra a pontuação: *sepultar-se* coincide graficamente com o último estágio da *queda*. Adotei *primordiais*, em vez de “originais”, pelas possibilidades aliterativas em /p/ que o texto me oferecia.

SOBRESSALTARA (SURSAUTA): *Sursauter* = “faire un sursaut” (*Larousse*). Envolve a idéia de “fazer um movimento brusco”. Usei em português a forma equivalente, *sobressaltara* (como se fosse “soerguera”), enfatizando a etimologia. Um dos sentidos do verbo “sobressaltar”, recenseado por F. Fernandes (*Dicionário de Verbos e Regimes*), é, exatamente, “passar além de”, “transpor” (“sobressaltar fronteiras”). GD aponta em *sursauter* um eco do *jaillissement* inicial. Deixei-me propositadamente contagiar pela regência peculiar de Mallarmé: o sujeito de *sobressaltara* (“soerguera”) é *pluma*, o verbo é tratado como transitivo-relativo, tendo por obj. direto *delírio* e por obj. indireto *a um cimo*; *delírio* pode também valer como sujeito posposto.

FENESCIDO...ABISMO (FLÉTRIE...GOUFFRE): *Flétrir* tem as acepções de “fenescer” e “ferretear”. De ambas o texto original tira partido. GC sublinha a idéia de capitulação, de derrota. GD escreve: “o delírio da pluma foi renegado pela indiferença total do Abismo”. No nível associativo, a exemplo das leituras preconizadas por GC, teríamos subliminarmente acordes como “Fênix”, “sido” e *nescire* (lat. “não saber”), vibrando em *fenescido*. GC ressalta a ligação surpreendente entre *jus* (seiva), de *jusqu'à* (até a) e *flétrie*, estabelecida pela disposição gráfica das duas palavras na página, uma exatamente sob a outra. Procurei “traduzir” esse efeito não-verbal: coloquei *fenescido* abaixo de *delÍRIO*, reconstituindo o morfema visual e o elo semântico. *Gouffre* é o mesmo *Abismo branco* da pág. 3. “Vórtice” ou outra palavra sinônima não me dariam as rimas toantes com *CIMO* e *feneSCIdO*, que *abISMO* favorece. Adotei uma grafia caprichosa para *feneSCIdo* (ortograficamente, *feneCido*), a fim de ressaltar as vibrações conotativas — de significantes — desejadas (Mallarmé também usa desse recurso, quando lhe convém).

VERTE (VERSE): GC interpreta: “Se a tentativa de elevar-se tivesse sido bem sucedida, as condições mesmas da vida, sua duali-

dade, sua qualidade equívoca, teriam sido destruídas; a tentativa seria então desumana". Da *elevação ordinária* (frustra) se derrama (*verte*) a *ausência*. Voltamos ao vazio *blanchi* (*branco*) das primeiras páginas.

**SENÃO O LUGAR (QUE LE LIEU):** *Senão*, em português, traduz o *que* no sentido de "exceto" do texto francês. Reúne, subsidiariamente, o SE dubitativo que pontua o Poema e o NÃO que continuamente o sobressalta (*n'abolira...*). Nesse "lugar absoluto", resultado final da *elevação ordinária*, GC vê não apenas conotações metafísicas (o *Néant*, apocalíptico ou existencial), mas uma referência cloacal, irônico-derrisória, aos *absolus lieux*, dissimuladamente decantados por Mallarmé em "La marchande d'herbes aromatiques".

140

**MARULHO (CLAPOTIS):** Degradação dos *escarcéus* (*jaillissements*) iniciais. O *inferior* aqui é o oposto simétrico do vó, da tentativa de *elevação*. Logo, o aspecto descendente da curva icárica, a exaustão vazia do *lance* (*acte vide*).

**ONDE (EN QUOI):** Na edição *Cosmopolis* lia-se *où* em vez de *en quoi*. Adotei *onde* pelas subliminares ressonâncias marinhas que oferece (associação com "onda", cf. verso camoniano cit. a propósito de *infusa no profundo*). Mar e céu se fundem na mesma ausência, nessas águas costeiras (*paragens*) do *nada* (vazio, *vago*). GC detecta o elemento *onde* em *fondé* (FUNDADO), aliado ao elemento *dé* (dado), e vislumbra em *vague* sugestões do homógrafo correspondente ao nosso "vaga", assim como de *vacuus* (lat., "espaço vazio") no sentido de "céu". Ou seja: a "água-fêmea" e "o céu, a que tudo, inclusive a água referida nesta página, retornará". Tema do "ricorso".

**TALVEZ (PEUT-ÊTRE):** É a palavra-chave do poema. Em meu artigo de 1958 sobre o *Coup de Dés*, escrevi: "A contradição dialética entre a afirmação axial de que UM LANCE DE DADOS JAMAIS ABOLIRÁ O ACASO e o surgimento presumível da constelação que envolve o próprio poema como forma nova e, portanto, disciplina controladora do acaso, já foi apontada por Maurice Blanchot: 'le hasard est sinon vaincu en cela, du moins attiré dans la rigueur de la parole et élevé à la ferme figure d'une forme où il s'enferme'. É esta contradição crítica que fecunda o poema e recoloca os termos do problema — 'symphonique équation' (Mallarmé)

— como um ‘xadrez de estrelas’ (para tomar de empréstimo a imagem barroca de Vieira), perpetuamente em progresso. A procura do absoluto, fadada por definição à falência, entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um TALVEZ: a obra-constelação, evento humano, experiência viva e vivificante, sempre a ponto de se recriar — véspera de um novo lance (TOUTE PENSÉE ÉMET UN COUP DE DÉS)”. Este é, evidentemente, apenas um dos níveis de interpretação possíveis. Mas posso concordar com Octavio Paz, quando este afirma que Mallarmé é o poeta do *Tal vez* (“El soneto en ix”).

LOCAL (ENDROIT): Trata-se de “um ponto determinado no espaço” (GD), em contrastante fusão (*se funde*) com o *além* (*au delà* empregado substantivamente, para invocar o infinito). Observar a série fônica: ALtitude / tALvez / tÃO / LONGe / LOcAL.

141

AFORA (HORS): O interesse do Mestre-Hamlet-Poeta, protagonista do *Lance*, pelo *local* onde a *Constelação* está-se formando, embora não exclua o interesse geral de outros observadores e dos astrônomos com seus sextantes e medições, é um interesse todo especial, que se coloca fora e para além das considerações vulgares (*considerare*: observar os astros; “sidus, eris” = estrela) e mesmo das pretensiosas certezas científicas. GD liga esta passagem do Poema, à da pág. 4 (*hors d’anciens calculs*). GC enfatiza a recusa moral que há nesse *hors*, referindo “a esperança fácil do paraíso e da imortalidade que Igitur denegava” (cf. Mallarmé: “. . .selon l’absolu — qui nie l’immortalité, l’absolu existera en dehors”). No elemento *hora*, depreendido por associação fônica, GC vê o “tempo sideral”. A tradução conserva este revérbero. Outra pertinente passagem mallarmeana corrobora o nível de interpretação que toma a *Constelação* como a obra em formação, o próprio Poema e a forma nova que ele engendra: “Essentiellement l’oeuvre d’art; ce suffit, à l’opposé des ambitions et d’intérêts”.

ASSINALADO (SIGNALÉ): A idéa de *signum* (lat. “marca”, “sinal”, “agouro”, “signo do zodíaco”) está presente, vinculando-se (com os *fogos* que se seguem) à de estrela. Este aspecto pesou tanto para MLE, que preponderou em sua tradução, onde se lê, por UNE CONSTELLATION, a perífrase explicativa: EINE ORDNUNG VON ZEICHEN (“uma ordenação de signos”).

142

**VERSUS (VERS):** Pelas mesmas razões pelas quais adotei a fórmula *o velho versus esta conjunção suprema* (pág. 5), emprego aqui a palavra latina *versus* (com o sentido de “em direção a”, p. ex.: *ad oceanum versus*). MLE, que traduz: “Vers / zu sein / Ursa Minor und Pol / Eine Ordnung von Zeichen”, esclarece em comentário que, face à ambigüidade entre a preposição e o substantivo em francês, uma das leituras possíveis seria: “Alles bleibt Zufall... ausser dem Vers, der eine Konstellation ist” (“Tudo é acaso... exceto o verso, que é uma constelação”). Observe-se que *Vers, es*, com o sentido de “verso” (linha poética), existe no vocabulário alemão. De qualquer modo, o jogo entre verso e estrelas, conjunto de signos e constelação — fundamental para a inteligibilidade do Poema —, ficou preservado em minha tradução. Sonoramente, pude estabelecer a seqüência *VERSuS / DEVE SER* (a idéia de “devir”, notada por GC, implícita).

**SETENTRIÃO (SÈPTENTRION):** *Septentrio, onis*, “os sete bois debulhadores”, é o nome latino da constelação da Ursa Menor; no plural significa também a região norte. As duas Ursas — a Grande e a Pequena, constelações boreais vizinhas do Pólo Ártico — se superpõem no ideograma final do Poema, como repara GC.

**CÁLCULO TOTAL (COMPTE TOTALE):** Usei *cálculo* em vez de “cômputo”, por um óbvio argumento de eufonia; “conta” seria pobre semanticamente, contaminada como está a palavra por sua acepção mais cotidiana. *Calculus* em lat. significa ainda “pedra de jogo”, carreando esta conotação etimológica para o espaço de tautologia especular no qual o poema se inscreve (“azar”, como já ficou dito, e assim o francês *hasard*, vem da palavra árabe que significa “jogo de dados”).

**VIGIANDO... SAGRE (VEILLANT... SACRE):** Aqui se forma o desenho da Constelação, no céu branco da página, como o das estrelas, reverso, no céu noturno (Mallarmé: “l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit (...) coups d'épingle stellaires...”; ou ainda: “réflexion stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse...”). Observe-se que as formas verbais progridem escandidamente, como dados rolados, primeiro de *vigiando* a *meditando*, por orações reduzidas, gerundiais (passos de um mesmo *suspense*), até *se deter* e *sagre*: ao todo, SETE verbos, o *Número* em perfazimento. GC vislumbra uma insinuação desse

SEPT no alto da página, em exCEPTÉ (também em português, exCETO). As 7 estrelas (tanto da Pequena como da Grande Ursa) reproduzem na página o gráfico sideral. Cf. GC: os gerúndios formam as 3 estrelas da cauda (*vigiando / duvidando / rolando*), que se ligam às 3 estrelas-frases do corpo (*antes de se deter / em algum ponto último que o sagre / Todo Pensamento emite um Lance de Dados*), por uma estrela-frase intermediária (*brilhando e meditando*; elem. *medium*, lat., “meio”). Mas nas duas últimas linhas estelares do Poema, é possível ainda reconhecer a cifra da Constelação: cada uma delas tem 7 palavras; por isso mesmo, na tradução da penúltima linha, deixei de fazer a elisão “nalgum” para preservar o número exato de palavras, com *em algum* (*à quelque*). O *ponto último* (*point dernier*), que consagra o *cálculo total*, aludiria à estrela extrema da Pequena Ursa, a Estrela Polar, situada no prolongamento de uma linha que passa pelas duas estrelas terminais do trapézio da Ursa Maior. O ideograma desta Página lembra também, parece-me, um cartucho emborcado, *cornet à dés*, cornimboque e cornucópia dos dados-Acaso (cf. *Igitur*, IV — “Le Coup de Dés”: “Le Cornet est la Corne de licorne — d’unicorne”, enigma circular para o qual proponho a seguinte tradução: “O cornicopo é o Córnio de licorne — do unicórnio”). Mallarmé, a depreender-se de uma carta sua a Gide de 1897, sobre a diagramação tipográfica do *Un Coup de Dés* (“La constellation y affectera, d’après des lois exactes, et autant qu’il est permis à un texte imprimé, fatalement une allure de constellation . . .”), aspirava a uma iconicidade dinâmica, verdadeira “álgebra universal das relações” (como o último Peirce). Simulação quase-matemática do pensamento (“il me serait difficile de concevoir quelque chose ou de la suivre sans couvrir le papier de géométrie où se réfléchit le mécanisme évident de ma pensée”), os signos, evoluindo para o puro contágio, em eco, de significantes, dispersam os seus referentes e os sutilizam, rarefeitos (de maneira “très stricte, numérique, directe”), no simulacro absoluto da página, — símile dis-semelhante, dissimulado, sem similar. O Livro — cosmogonia em cosmorama — é um portulano de estampas abstratas (“Au fond, des estampes . . .”), de “grafos existenciais” (Peirce), exfoliação volátil cujo rastilho de iluminuras tende à ideografia interior, não (ou pós-)imitativa (malentendida por Apollinaire, com a pictografia externa — graciosa, mas inessencial — dos “caligramas”).

**TUDO PENSAMENTO EMITE UM LANCE DE DADOS (TOUTE PENSÉE ÉMET UN COUP DE DÉS):** O final é também o começo, o impulso para uma re-capitulação do lance e de tudo. *Da capo*,

como Joyce o fará no seu FW, solidarizando a última e a primeira páginas do Livro com a senha da palavra-travessia *riocorrente* (*ri-verrun*). No “soneto em ix”, miniatura do *Coup de Dés*, o “séptuor de cintilações” das estrelas da Ursa “fixa-se” num espelho, enquanto (GC deslinda) a Angústia *dédie* (“dedica”, alusão a *dé* e a *digitum*, dedo) seus “ônix” (do grego, *ónux*, unha) com as *purs ongles* (“puras unhas”). Circuito especular, mais uma vez. *Emite* exhibe, ainda, uma conotação ejaculatória, espermática, fecundante, que se liga à matriz feminina, genésica, vislumbrada por GC tanto em cirCONstances como em CONstellation (leitura retomada recentemente por Derrida). Aqui caberia uma referência a um dos últimos textos de Oswald de Andrade (“Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira”), onde o “naufrágio” do Poema é assim interpretado: “A angústia de Kierkegaard, o “cuidado” de Heidegger, o sentimento do “naufrágio”, tanto em Mallarmé como em Karl Jaspers, o “Nada” de Sartre, não são senão sinais de que volta a Filosofia ao medo ancestral ante a vida que é devoração. Trata-se de uma concepção matriarcal do mundo sem Deus”. Compare-se, com essa visão “antropofágica”, a leitura “cibernética” de Jean Hyppolite: de um lado, a “entropia” (o Acaso), a marcha inexorável dos processos físicos para a aniquilação térmica; de outro, o “demônio de Maxwell” (o *ulterior demônio imemorial*), insinuando a possibilidade de suspender, por um breve lapso de tempo (ou vida), essa fatalidade cósmica. O importante aspecto de síntese não-excludente de nenhuma das soluções aparentemente contraditórias do final do Poema, foi ressaltado por GD. GC fala em “tautologia absoluta da significação”: a frase final, em contraste com a frase-título, nos diz que “por mais que um pensamento esteja sob o influxo do acaso, e mesmo que ele *seja* o acaso, o contrário é igualmente verdadeiro”. (Julia Kristeva, de certo modo, reformulou esses mesmos conceitos: tratar-se-ia, antes, de uma “idempotência”, de uma “operação ortocomplementar”, conduzindo à “reunião não-sintética A ∩ O de dois termos que se excluem”). A circularidade do Texto mallarmaico admite, assim, uma progressão e se expande infinitamente em curva espiral. O poema vige como um oxímoro supremo, suspenso entre o JAMAIS e o NADA, no fio vibratório de um TALVEZ.

## BIBLIOGRAFIA SUCINTA

### A) TEXTOS DE MALLARMÉ:

- 1 — *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, *Cosmopolis*, maio 1897 (fotocópia).
- 2 — *Idem, The Lahure Edition* (ver abaixo, R. G. Cohn, *Mallarmé's Masterwork*).
- 3 — *Idem*, NRF (Paris: Gallimard, 1952; 1.<sup>a</sup> ed., 1914).
- 4 — *Oeuvres Complètes*, Pléiade (Paris: Gallimard, 1945).

145

### B) TRADUÇÕES DO POEMA:

#### 1 — para o espanhol:

*Una Jugada de Dados*, tradução de Rafael Cansinos-Assens, *Cervantes* (Madri: 1919), in Xavier Abril, *Antologia de Mallarmé* (Montevidéo: Emecé, 1961);

*Un Golpe de Dados*, tradução de Agustin O. Larrauri (Córdoba, Argentina: Imprenta Morra, 1943).

#### 2 — para o inglês:

*Un Coup de Dés / A Throw of the Dice*, tradução de Daisy Aldan (Tiber Press, s/d., nem local de publicação; referência a uma primeira publicação da tradução em *Folder*, 4, 1956).

#### 3 — para o alemão:

*Ein Würfelwurf*, tradução de Carl Fischer, in S. Mallarmé, *Saemtliche Gedichte* (Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1957).

*Ein Würfelwurf*, tradução de Marie-Louise Erlenmeyer (com notas e comentários), (Olden u. Freiburg: Walter Verlag, 1966).

### C) EXEGESES BÁSICAS:

- 1 — Cohn, Robert Greer, *L'Oeuvre de Mallarmé "Un Coup de Dés"* (Paris: Les Lettres, 1951).

- 2 — Cohn, Robert Greer, *Mallarmé's Masterwork — New Findings* (Haia: Mouton, 1966); compreende, sob o título "The Lahure Edition", o jogo de provas da edição definitiva do poema, ilustrada por Odilon Redon, com as correções do próprio punho do poeta; esta edição nunca veio à luz, mas as últimas provas foram afinal recuperadas.
- 3 — Davies, Gardner, *Vers une explication rationnelle du "Coup de Dés"* (Paris: José Corti, 1953).

#### D) DIVERSOS:

- 1 — Andrade, Oswald de, "Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira — o Homem Cordial", in *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia*, vol. 1 (São Paulo:IBF e USP, 1950).
- 2 — Blanchot, Maurice, *Le Livre à Venir* (Paris: Gallimard, 1959).
- 3 — Campos, Augusto de, "Poesia, Estrutura" e "Poema, Ideograma", *Diário de São Paulo*, março 1955, reunidos sob o título "Pontos. Periferia. Poesia Concreta", in *Teoria da Poesia Concreta* (São Paulo: Edições Invenção, 1965).
- 4 — Campos, Augusto de, "O Lance de Dados do *Finnegans Wake*", Supl. Literário de *O Estado de São Paulo*, novembro de 1958, republicado in *Panorama do Finnegans Wake* (São Paulo: Perspectiva, 1971, 2.<sup>a</sup> ed.).
- 5 — Campos, Haroldo de, "Lance de Olhos sobre *Um Lance de Dados*", *Jornal de Letras*, agosto de 1958.  
Campos, Haroldo de, "Uma análise teórico-informativa do *Lance de Dados*" (nota introdutória à tradução do estudo de Jean Hyppolite, *infra cit.*), *Correio Paulistano*, página "Invenção", agosto 1960.
- 6 — Derrida, Jacques, "La dissémination" (I e II), *Critique*, 261-262, 1969.  
Derrida, Jacques, "La double séance" (I e II), *Tel Quel*, 41-42, 1970.
- 7 — Hyppolite, Jean, "Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message", *Les Études Philosophiques* (Le Langage), 4, 1958.
- 8 — Jakobson, Roman, "À la recherche de l'essence du langage", in *Problèmes du Langage, Diogène* (Paris: Gallimard, 1966).



- 9 — Kristeva, Julia, “Poésie et Négativité”, *Semeiotikè* (Paris: Seuil, 1969).
- 10 — Paz, Octavio, “Los signos en rotación”, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1967, 2.<sup>a</sup> ed.).  
Paz, Octavio, “Stéphane Mallarmé: El soneto en ix”, *Diálogos*, 22, 1968 (ambos os trabalhos de Paz estão vertidos para o português em *Signos em rotação*, São Paulo: Perspectiva, 1972).
- 11 — Pignatari, Décio, “Stèle pour vivre n.º 4 — Mallarmé vietcong”, in *Exercício Findo* (São Paulo: Edições Invenção, 1968); trata-se de um poema-glosa ao *Un Coup de Dés*, homenagem antropofágica, com “amor & humor”: devoção / devoração.
- 12 — Roulet, Claude, “*Traité de Poétique Supérieure — Un Coup de Dés Jamais . . .*” (Neuchâtel: Éditions H. Messeiller, 1956).
- 13 — Scherer, Jacques, *Le “Livre” de Mallarmé* (Paris: Gallimard, 1957).
- 14 — Sollers, Philippe, “Survol / Rapports (Blocs) / Conflit”, *Tel Quel* 36, 1969.

**REGISTRO:** Este trabalho foi apresentado em março de 1972, como tese subsidiária, à disciplina Língua e Literatura Francesa, da FFLCH da USP. Para a sua realização, foram valiosas as pesquisas que o autor pôde desenvolver em Paris, em 1969, mediante uma bolsa que lhe foi concedida pelo Governo Francês.



**UM LANCE DE DADOS JAMAIS ABOLIRÁ O ACASO**  
**Stéphane Mallarmé**

**Tradução de Haroldo de Campos**



## PREFÁCIO

Gostaria de que esta Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida, fosse logo esquecida; ela ensina, ao Leitor hábil, pouca coisa situada além de sua penetração: mas pode perturbar o ingênuo que deve lançar os olhos para as primeiras palavras do Poema, a fim de que as seguintes, dispostas como estão, o encaminhem às últimas, o todo sem novidade senão um espaçamento da leitura. Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos — antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita. A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito, em torno das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. Tudo se passa, para resumir, em hipótese; evita-se o relato. Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação. Somente certas direções muito audazes \*, usurpações etc., formando o contraponto desta prosódia, permanecem numa obra, a que faltam precedentes, em estado elementar: não que me pareçam oportunos os ensaios tímidos; mas não me é dado, afora

uma paginação especial ou de volume que me pertença, num Periódico, por mais corajoso, amável e convidativo que se mostre às belas liberdades, agir em demasia contra os usos. Terei, não obstante, indicado do Poema incluso, mais do que um esboço, um “estado”, que não rompe em todos os pontos com a tradição; levado adiante sua apresentação em muitos sentidos até onde ela não ofusque ninguém: o suficiente para abrir os olhos. Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconhecamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo. O gênero, que se constitua num, como a sinfonia, pouco a pouco, a par do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso, ao qual conservo um culto e atribuo o império da paixão e dos devaneios; enquanto que seria o caso de tratar, de preferência (assim como segue), certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto: não subsiste razão alguma para excluí-los da Poesia — única fonte.

(\*) Uma nota editorial, que acompanha a publicação autônoma do Poema em 1914 (*La Nouvelle Revue Française*), esclarece: “A parte compreendida entre as palavras ‘Somente certas direções...’ e ‘...o suficiente para abrir os olhos’ dizia respeito, mais especialmente, à edição deste Poema na revista *Cosmopolis* (maio 1897), para a qual o Prefácio acima havia sido escrito”.

# UM LANCE DE DADOS





# JAMAIS

MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS  
ETERNAS

DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO

**SEJA**

**que**

**o Abismo**

**branco**

**estanco**

**iroso**

**sob uma inclinação**

**plane desesperadamente**

**de asa**

**a sua**

**de**

antemão retombada do mal de alçar o vôo  
e cobrindo os escarcéus  
cortando cerce os saltos

no mais íntimo resuma

a sombra infusa no profundo por esta vela alternativa

até adaptar  
à envergadura

sua hiante profundeza enquanto casco

de uma nau

pensa de um ou de outro bordo

## O MESTRE

exsurto

inferindo

dessa conflagração

que se

como se ameaça

o único Número que não pode

hesita  
cadáver pelo braço

antes

de jogar

maníaco encanecido

a partida

em nome das ondas

uma

naufrágio esse

fora de antigos cálculos  
onde a manobra com a idade olvidada

outrora ele empunhara o leme

a seus pés  
do horizonte unânime

prepara  
se agita e mescla  
no punho que o estreitava  
um destino e os ventos

ser um outro

Espírito  
para o arrojado  
na tempestade  
repregar-lhe a divisão e passar altivo

apartado do segredo que guarda

invade a cabeça  
escoa barba submissa

direto do homem

sem nau  
não importa  
onde vã

ancestralmente em não abrir a mão  
    crispada  
para além da inútil testa

legado na desapareição

a alguém  
    ambíguo

o ulterior demônio imemorial

tendo  
    de regiões nenhuma  
    induzido  
o velho versus esta conjunção suprema com a probabilidade

aquele  
    sua sombra pueril  
afagada e polida e devolta e lavada  
    suavizada pela vaga e subtraída  
aos duros ossos perdidos entre as pranchas

nato  
    de um embate  
as águas pelo ancião tentando ou o ancião contra as águas  
    uma chance ociosa

cujo  
    véu de ilusão ressurreto ânsia instante  
    como o fantasma de um gesto

Núpcias

vacilará  
se abaterá

insânia

**JAMAIS ABOLIRÁ**

**COMO SE**

*Uma insinuação*

*ao silêncio*

*nalgum próximo*

*esvoaça*



*simples*

*enrolada em ironia*

*ou*

*o mistério*

*precipitado*

*uivado*

*turbilhão de hilaridade e horror*

*em torno ao vértice*

*sem o juncar*

*nem fugir*

*e lbe embalança o indício virgem*

**COMO SE**

*pluma solitária perdida*

*salvo*

*que a encontre ou eflore um gorro de meia-noite  
e imobilize  
no veludo enrugado por uma gargalhada sombria*

*esta brancura rígida*

*derrisória*

*em oposição ao céu  
muito  
para não marcar  
exiguamente  
quem quer que*

*príncipe amargo do escolbo*

*dela se coife como de algo heróico  
irresistível mas contido  
por sua pequena razão viril*

*relâmpago*

*angustioso*

*expiatório e púbere*

*mudo*

*O lúcido e senhorial penacho  
à frente invisível  
cintila  
então sombreia  
uma estatura frágil tenebrosa  
em sua torsão de sereia*

*com impacientes escamas últimas*

*riso*

*que*

**SE**

*de vertigem*

*ereta*

*o tempo  
de esbofetear  
bifurcadas*

*uma rocha*

*solar falso  
de súbito  
evaporado em brumas*

*que chantava  
um marco no infinito*

**FOSSE**  
*êxito estelar*

**SERIA**  
*pior*

*não*

*mais nem menos*

*indiferentemente mas tanto quanto*

## O NÚMERO

### EXISTIRIA

diverso da alucinação esparsa da agonia

### COMEÇARIA E CESSARIA

surdindo assim negado e ocluso quando aparente  
enfim

por alguma profusão expandida em raridade  
CIFRAR-SE-IA

evidência da soma por pouco uma

### ILUMINARIA

## O ACASO

*Cai*

*a pluma*

*rítmico suspense do sinistro*

*sepultar-se*

*nas espumas primordiais*

*de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo*

*fenescido*

*pela neutralidade idêntica do abismo*

**NADA**

**da memorável crise  
ou se houvesse  
o evento**



cumprido em vista de todo resultado nulo  
humano

TERÁ TIDO LUGAR  
uma elevação ordinária verte a ausência

inferior marulho qualquer como para dispersar o ato vazio  
abruptamente que senão  
por sua mentira  
teria fundado  
a perdição

nessas paragens  
do vago  
onde toda realidade se dissolve

**EXCETO**

à altitude

**TALVEZ**

tão longe que um local

se funde com o além

afora o interesse  
quanto a ele assinalado em geral  
segundo tal obliquidade por tal declive de fogos

versus  
deve ser  
o Setentrião também Norte

## UMA CONSTELAÇÃO

fria de olvido e dessuetude  
não tanto  
que não enumere  
sobre alguma superfície vacante e superior  
o choque sucessivo sideralmente  
de um cálculo total em formação

vigiando  
duvidando  
rolando  
brilhando e meditando

antes de se deter  
em algum ponto último que o sagre

Todo Pensamento emite um Lance de Dados

# **MALLARMÉ**

**Augusto de Campos**

**Décio Pignatari**

**Haroldo de Campos**



**EDITORA PERSPECTIVA**

**3ª edição**

**Direitos reservados à**  
**EDITORA PERSPECTIVA S.A.**  
**Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 3025**  
**01401 - São Paulo - SP - Brasil**  
**Telefones: 885-8388/885-6878**  
**1991**

<i>Petit Air</i> .....	58
Pequena Ária	
I — <i>Quelconque une solitude</i> Alguém uma solitude	
II — <i>Indomptablement a du</i> Indomavelmente vai	
<i>Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui</i> .....	62
O virgem, o vivaz e o viridente agora	
<i>Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx</i> .....	64
Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix	
<i>Le Tombeau d'Edgar Poe</i> .....	66
A Tumba de Edgar Poe	
<i>Au seul souci de voyager</i> .....	68
À só tenção de ir além de	
<i>Toute l'âme résumée</i> .....	70
Toda a alma num resumo	
<i>Une dentelle s'abolit</i> .....	72
Um rendado se vê desfeito	
<i>Quelle soie aux baumes de temps</i> .....	74
Que seda em bálsamos do tempo	
<i>A la nue accablante tu</i> .....	76
Ante a opressão da nuvem mudo	
<i>Éventail (Leque) de Mme. Gravellet</i> .....	78
TRIDUÇÃO — Décio Pignatari .....	81
Nota ao fauno .....	85
<i>L'après-midi d'un faune</i> .....	87
A tarde de verão de um fauno	
A tarde de um fauno	
A sesta de um fauno	
Mallarmé — a conquista do impreciso na linguagem poética: uma tradução de "L'après-midi d'un faune" .....	107
UM RELANCE DE DADOS — Haroldo de Campos .....	115
Preliminares a uma tradução do <i>Coup de Dés</i> de Stéphane Mallarmé ..	119
<i>Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard</i> (extratexto)	
Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso .....	149
APENDICE .....	175
Poesia, Estrutura (Augusto de Campos) .....	177
Poema, Ideograma (Augusto de Campos) .....	181
Lance de olhos sobre <i>Um Lance de Dados</i> (Haroldo de Campos) ..	187
Uma profecia de Walter Benjamin .....	193
Le tombeau de Mallarmé (Erthos Albino de Souza) .....	195