Rabiscado no teatro. de Stéphane Mallarmé Trad. de Tomaz Tadeu. Coleção Mimo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

**M**anoel Moacir R. Farias Jr.

que um poeta como Stéphane Mallarmé teria a dizer sobre o teatro do fim do século XIX? Como sua letra poderia captar o signo que lhe escapava no palco? E se, nesse palco, a poesia se fizesse carne e habitasse em novas imagens, outras formas e silêncios?

Sem dizer como escrita cênica, mas por aproximação de idéias e sensações de primeira vista (à maneira de um caderno de viagens), é disso que trata Rabiscado no teatro, uma reunião de crônicas escritas por Mallarmé, muitas delas para a Revue Indépendente, entre os anos de 1886 e 1887, a convite de um amigo. Estão originalmente publicadas numa seção do livro de prosa Divagações, a qual a edição brasileira, bilíngüe, publica na íntegra, guarnecida de notas de leitura de seu tradutor, Tomaz Tadeu. O que não é à toa, pois essas notas agem como chaves que não apenas explicam, abrindo uma só porta, mas multiplicam os sentidos do texto, percorrendo um labirinto de referências e frases diversas, justapostas, já que Mallarmé escreveu sua prosa como o poeta avant la lettre que era, pondo na cena da escrita uma linguagem costurada por comentários, exclamações e fragmentos de seu pensamento em profusão.

Desde a primeira crônica (*Rabiscado no teatro*, tal qual o título do livro), temos que o balé é o "gênero imaginativo" por excelência, que se iguala ao poder de evocação silenciosa do poema no papel branco do livro. Alegoria vinda de uma certa impessoalidade da bailarina, oscilando entre uma "feminina aparência" e "um objeto mimetizado". A dança faz sua escrita com esta outra letra, a do o corpo. Eis aí porque atinge em cheio a percepção e o gosto de Mallarmé. A bailarina-signo encarnaria uma metáfora, deixando de ser uma mulher que dança, para incorporar uma "Idéia" ou o "Mistério", palavras que aí ganham contornos de uma estética particular.

Outro estudo de dança – os fundos no balé traz as impressões de Mallarmé sobre um dos ícones da dança ocidental na virada do século XIX para o XX, a bailarina Loïe Fuller. Ele já havia escrito sobre o êxtase que sentiu por La Cornalba, primeira bailarina do Teatro Scala de Milão, mas foi em Fuller, atriz e bailarina norte-americana, que ele viu a escrita do corpo não mais remetida à fábula do libreto. Com ela, Mallarmé percebeu uma nova qualidade de sentido, a de hieróglifo metamorfoseado numa dança serpentina, obtida com as manipulações

Manoel Moacir R. Farias Jr. é professor do Curso de Artes Cênicas da Graduação em Belas Artes, na Universidade de Fortaleza (UNIFOR).

sala preta

da bailarina em tecidos de sedas, com extensões para os braços, e um jogo de luzes, que criavam formas espiraladas, "temas giratórios", nos quais o poeta enxergaria borboletas e pétalas.

Em Mimica, o foco recai sobre o trabalho de Paul Margueritte, mímico e autor de Pierrô Assassino de sua Mulher, cujo texto se encontra no final da edição brasileira. Aí, surge outra vez a metáfora da cena como página em branco. O silêncio luxuoso, além do rosto e gestos de fantasma do mímico, fariam as alusões à realidade ficcional parecerem algo para além de toda idéia, que extrapolam para o entorno do corpo do mímico, vindas de um lugar de "Sonho". Curioso aqui é imaginar que esse breve relato não dá conta apenas de uma experiência do poeta como espectador, mas também com a própria encenação, já que as notas a esse texto nos dizem que Mallarmé foi convidado a dirigir e servir de ponto em alguns ensaios, por Paul, seu primo em segundo grau.

Hamlet é um ensaio surgido de uma espécie de catarse diante do signo Hamlet (nos cartazes, no palco, na literatura...) e da identificação com o mito Hamlet. O "teatro de nosso espírito" foi, diz o poeta, moldado por Shakespeare, na incapacidade de devir do príncipe da Dinamarca, visto como um eterno adolescente. Tanta força e tanto poder de reconhecimento (inconsciente, o do "Sonho"), provocam em nosso autor a sensação de que o texto pode prescindir da representação. A essa paradoxal condição Mallarmé também considera o lugar do ator como condutor de uma força discursiva, diferenciando mais adiante (em O gênero ou os modernos) a importância "superior" da vida cênica e seus aparatos, como a iluminação à gás, da leitura solitária.

Lembro que há, contudo, uma dose de uma ambiguidade no modo de dizer de Mallarmé, uma vez que seu entusiasmo com o teatro e com o ator poderiam ser entendidos, às vezes, como caricaturais ou de uma ironia cômica. Em Parêntese, ele mesmo revela uma certa resistência em ser um espectador, paradoxalmente, ao elogiar um teatro, o Éden, como único ao qual ia por vontade própria. Em Tábuas e folhas, o impulso anti-teatral, como já o pensou Martin Puchner, fica explicitado na oposição entre o palco (tábuas) e o texto (folhas) que figuram desde o título da crônica. Sabemos pelas indicações do tradutor que os vários comentários de Mallarmé são de ordem da leitura, recorrendo aos libretos e publicações que acompanhavam os espetáculos. Mas ao comentar as peças de Maeterlinck, como Princesa Maleine e Pelléas e Melisande, vemos ressurgirem as metáforas do sonho e da imaginação para dar conta dessa nova cena, "um maciço bloqueio de toda realidade" situado contudo "no vazio de uma sala". Ele vai, por essa via, apontar para uma condição fundamental do discurso teatral da modernidade que é o mostrar-se como um rabisco de realidades diversas, recorrendo muitas vezes ao onírico.

Conhecido como "o Dante da Idade Industrial", Mallarmé antecipou procedimentos poéticos das vanguardas do século XX e sintetizou alguns ideais simbolistas em textos como Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso e A Crise do Verso. Além de ter escrito um monólogo em versos, A tarde de um Fauno, que foi transformado em balé (coreografado e dançado por Nijinski, em 1912), e que teve três diferentes traduções para o português, feitas pelos Irmãos Campos e Décio Pignatari.

Podemos, portanto, ler essas crônicas fragmentárias como verdadeiros relatos de um poeta-viajante que observa alguns instantes únicos das mudanças pelas quais a artes da cena passavam, como se estivesse num trem em alta velocidade, rabiscando suas impressões da paisagem, sem que com isso ele mesmo se afastasse das revoluções (na escrita e nas artes) que sua obra estava operando.