

ABOLIR O IMPOSSÍVEL NA POESIA PERPRESENTATIVA: MALLARMÉ, HAROLDO DE CAMPOS E OS MODOS DE PRESENÇA*

Thiago Borges de Almeida**

Resumo: O artigo faz uma leitura comparativa entre os modos de presença de Rodrigo Duarte e as poéticas-críticas de Mallarmé e Haroldo de Campos, a partir da investigação a respeito do duplo aspecto da irrepresentação. Assume, assim, a tarefa sugerida por Duarte de investigar a propriedade de uma suposta relação prioritária entre os fenômenos musicais – sentido estrito – e a capacidade de compreender fenômenos extremos – sentido amplo. Essa intuição é questionada por um duplo movimento: i) a separação entre irrepresentação e irrepresentável; ii) a sugestão de que a representação – o fenômeno literário – é que talvez pudesse almejar alguma prioridade. Mallarmé e Haroldo são mobilizados como exemplos de poesia perrepresentativa e colocados em par com a temática da possibilidade ou impossibilidade da poesia pós-Auschwitz. Por fim, propõe a rediagramação dos modos de presença, realocando a perrepresentação entre os vértices de um triângulo – por ser híbrida – e fora do plano – porque também pode lidar com o irrepresentável. Assim, desfaz-se a ilusão de prioridade, tanto da irrepresentação, quanto da representação.

Palavras-chave: Modos de presença; literatura; poesia concreta.

ABOLISHING THE IMPOSSIBLE IN PERPRESENTATIVE POETRY: MALLARMÉ, HAROLDO DE CAMPOS AND MODES OF PRESENCE

Abstract: The article offers a comparative reading between Rodrigo Duarte's modes of presence and the critical poetics of Mallarmé and Haroldo de Campos, based on an investigation into the double aspect of irrepresentation. It thus takes on the task suggested by Duarte of investigating the property of a supposed priority relationship between musical phenomena - in the strict sense - and the ability to understand extreme phenomena - in the broad sense. This intuition is questioned by a twofold movement: i) the separation between irrepresentation and the irrepresentable; ii) the suggestion that it is representation - literary phenomena - that could perhaps aspire to some priority. Mallarmé and Haroldo are mobilized as examples of perrepresentative poetry and placed alongside the theme of the possibility or impossibility of post-Auschwitz poetry. Finally, it proposes a re-diagramming of the modes of presence, relocating perrepresentation between the vertices of a triangle - because it is hybrid - and outside the plane - because it can also deal with the irrepresentable. In this way, the illusion of priority is undone, both for irrepresentation and for representation.

Keywords: Modes of presence; literature; concrete poetry.

*Artigo recebido em 21/02/2025. Aprovado em 30/04/2025.

**Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. E-mail: thiagobalmeida@yahoo.com.br.

“As obras de arte devem surgir como se o impossível lhes fosse possível”.
– Adorno, « Teoria estética »

I

Na sequência dos esforços de empreender uma teoria que delimite os modos de presença nos fenômenos estéticos, Rodrigo Duarte (2023a) se distancia das referências e do percurso histórico – de Platão a Rancière – que animavam o artigo anterior "Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas" (2023b). Nesse novo passo, estabelece as posições e as interrelações entre cada um dos modos, sob a forma de um diagrama (cf. DUARTE, 2023a, p. 180). Dentre os acréscimos trazidos neste segundo artigo, *“Do irrepresentável à perrepresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos”*, dois ganhos nos parecem destacados: i) o aspecto trans-histórico que emerge da dialética entre a historicidade própria dos termos e o seu uso como categorias gerais – os modos e as suas relações se tornam projetáveis sobre toda a história da arte de forma retrospectiva e sincrônica; ii) a aquisição do vocabulário que mapeia as zonas cinzas e permite apontar para as gradações entre cada um dos modos.

Este segundo aspecto é representado no diagrama por setas que conectam os vértices de um quadrado. Uma delas tem particularidade que nos chama a atenção: a "poesia pós-Auschwitz", ligando a representação à irrepresentação. Por possuir pontas dos dois lados, indicando um movimento transitivo que não se vê nas outras variantes híbridas dos modos de presença, sugere mais do que passagem ou movimento, mas uma possível amarração: se o termo médio se relaciona com os dois vértices, podemos daí supor que haja uma relação "direta" entre eles. Nessa mesma diagonal, as setas que correm em apenas um sentido são: a canção, exemplo dos construtos estéticos em que a sonoridade se associa à literatura; e a música programática, na direção contrária, ao transformar em som o que originalmente se compôs como texto. Para além da natureza qualitativa da relação especial entre os polos opostos da representação e da irrepresentação, a diagonal se sobressai também quantitativamente: apenas aí são enumeradas tantas formas de interação entre os vértices.

Antes de avançarmos, convém recuperar, com Duarte (2023a), uma breve caracterização dos termos. A irrepresentação diz respeito aos fenômenos

autorreferenciais da sonoridade, onde o acoplamento entre semântica e sintática se dá em prejuízo da primeira. O que quer que se entenda por "música", como forma artística derivada deste modo, significa a si própria e cria o seu sentido a partir da relação sintática entre os seus elementos. Por sua vez, a representação é o campo da literalidade, do sentido que se constitui de maneira mediada pelas palavras de uma língua. Não se trata, com isso, de dizer que forma e conteúdo sejam instâncias facilmente separáveis no que quer que se entenda por "literatura" – a outra forma artística derivada –, afirmação contra a qual se volta parte considerável da história da poesia. Em resumo, na irrepresentação privilegia-se a sintaxe e a semântica reaparece como um efeito ou como um problema. Na representação, por sua vez, há prioridade da semântica, problematizada pelos procedimentos sintáticos colocados em jogo.

Voltando ao nosso interesse pela seta dupla, a poesia pós-Auschwitz parece poder ser lida como o sinal da duplicação do sentido da irrepresentação¹ na própria proposta dos modos de presença, um dos tantos ecos de Theodor Adorno em Duarte. Segundo o autor, a questão "liga-se a 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" (DUARTE, 2023a, p. 178). A soma dos marcadores temporal e local na formulação de Adorno – pós-Auschwitz – delimita o solo da historicidade de onde parte a sua questão, mas precisa ser alargada, porque extrapola essa inscrição. Não negamos, assim, as particularidades dos campos de extermínio, mas há exemplos que nos levam a questionar a validade desse marcador, hoje, enquanto outro genocídio acontece em Gaza, perpetrado por Israel. Ou "ontem", no pré-Auschwitz, nos valendo de Aimé Césaire (2020) e o seu *Discurso sobre o colonialismo*. Também escrito sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, afirma que "pela boca de todos aqueles que julgavam e julgavam lícito aplicar aos povos não europeus, e em benefício das nações mais fortes e melhor equipadas, 'uma espécie de expropriação por razões de utilidade pública', já era Hitler

¹ Sobre os dois sentidos associados à irrepresentação, Pedro Hussak e Henrique Iwao (2023) exploraram a articulação com a questão do irrepresentável em Jacques Rancière, somada à consideração da historicidade do conceito de "obra" musical. Eles têm em vista problematizar o quadro dos regimes de identificação das artes no autor francês e acrescentar a ele, em termos mais justos, a música. Nosso interesse é outro e parte da representação para sugerir que ela também possui uma relação particular com o irrepresentável.

quem falava!" (CÉSAIRE, 2020, p. 22). Dito isso, algumas perguntas se colocam para orientar a investigação acerca do que quer que se entenda por "poesia contemporânea", sob a chave da designação pós-Auschwitz. Por que a seta opera nas duas direções? Segue sendo "Auschwitz" um marcador legítimo para designar a tarefa da poesia nos dias de hoje? Seguem possíveis, pós-Auschwitz, as outras formas artísticas? Por fim, elas eram mesmo possíveis antes?

Para esboçar qualquer resposta é preciso reconsiderar o sentido original da fórmula e do tema, como faz Duarte. Em "*Crítica cultural e sociedade*", Adorno diz: "escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas" (ADORNO, 1998, p. 26). A afirmação da impossibilidade se dá no contexto da defesa da crítica dialética em oposição à crítica cultural. Esta última estaria equivocada, segundo ele, por vários motivos, dentre os quais a suposta objetividade do crítico, a posição aristocrática assumida por este, a fetichização do espírito, a instrumentalização a serviço do comércio, enfim, porque "Os críticos da cultura ajudam a tecer o véu" (ADORNO, 1998, p. 9). Comentando a polêmica afirmação a respeito da impossibilidade, Duarte (2020) recorre a outros momentos da obra do pensador alemão para nuançar a tese. Ao contrário do que parece, a dialética que engendra na cultura o seu reverso – Auschwitz como ápice da barbárie – demanda a preservação e a urgência da produção artística "como um elemento absolutamente necessário à continuidade da vida humana" (DUARTE, 2020, p. 180). Alinhados ao comentário, atribuímos resposta afirmativa a algumas daquelas perguntas: sim, é possível fazer poesia hoje – assim como era antes; sim, a cada nova forma de inscrição do horror, mais urgente e necessária se torna a tarefa da poesia. Ao mesmo tempo, numa contramão dialética, destacamos as consequências negativas, bastante desoladoras, ao ver a reiterada repetição do mesmo: não, talvez não tenha sido efetivo atribuir a Auschwitz uma posição excepcional na hierarquia dos horrores que a humanidade cometeu em sua história; não, o grito urgente da poesia talvez não seja mesmo capaz de alterar o curso das coisas.

O tratamento aqui não quer fazer coro à banalização comparativa, tal como denuncia Detlev Claussen (2012), ao analisar a assimilação do tema pela cultura de massa, em particular a operação que transforma a referência a Auschwitz em

“holocausto”. Sua avaliação destaca, no uso do topônimo, a inscrição histórica, geográfica e linguística, porque “remete à autoria alemã do ato criminoso, que, sem o projeto dos nazistas de se tornar potência mundial, não seria compreensível. A denominação alemã de um lugar polonês simboliza esse projeto” (CLAUSSEN, 2012, p. 50). Entendemos que a estratégia não repete o que faz a indústria cultural, porque nem toda comparação se faz por meio do mecanismo de suavização que ela põe em prática. Por uma via contrária, quer mostrar que é possível “tornar comensurável mesmo o horror mais extremo” (CLAUSSEN, 2012, p. 51), não por rebaixar o horror nazista, mas, dando voz a Aimé Césaire, ao ajustar a avaliação dos horrores da colonização. Não há, neste último caso, o componente antisemita que Claussen afirma caracterizar a história social europeia, o que limita a comparação, é verdade. Mas não impede que ela seja feita, a partir de outra perspectiva. O argumento de Claussen força a avaliação a escapar da régua do cotidiano. Aplicamos o mesmo critério à colonização: é preciso nomear o seu agente, a Europa, e avançar nas suas motivações se perguntando pelo que tornou possível as sociedades que produziram o colonialismo.

Nos modos de presença, Duarte recorre a Nietzsche e a Adorno para pensar a associação entre literatura e música, porque ambos levam em conta os dois lados da irrepresentação: além da sonoridade, o limite de “presentar”, sob qualquer um dos seus modos, um tipo extremo de barbárie – tal *como* Auschwitz. A nossa abordagem assume, neste contexto, aquilo que o autor apresenta como tarefa: “investigar até que ponto a irrepresentabilidade dos fenômenos musicais se conecta ao *irrepresentável* num sentido mais amplo” (DUARTE, 2023a, p. 11). A partir da questão, desviamos a pesquisa por uma inquietação que encontra justificativa tanto em Adorno quanto em Duarte. O primeiro escolhe falar em *poesia* ao colocar a questão da arte pós-Auschwitz e escolhe exemplos da pintura e da música para fazer a crítica da “crítica cultural”: “Aceitar a cultura como um todo já é retirar-lhe o fermento de sua própria verdade: a negação. O entusiasmo pela cultura está em consonância com o clima produzido pela *pintura* de cenas de batalha e pela *música* militar” (ADORNO, 1998, p. 19, grifos nossos). Já em Duarte, na esteira do argumento, os exemplos escolhidos vêm da poesia ao citar a obra da poeta judia Nelly Sachs e o poema “*Fuga da morte*” de Paul Celan, porque “sintetiza (...) o horror dos campos de extermínio nazistas, emblematicamente representados pela palavra

'Auschwitz'" (DUARTE, 2020, p. 172). Os exemplos propiciam a seguinte reformulação da tarefa: como a representabilidade dos fenômenos literários se conecta ao sentido mais amplo do irrepresentável? A suspeita é a de que a oposição entre representação e irrepresentação comporte aquela centralidade da negação a que Adorno se referia ao tratar da cultura e do seu "fermento da verdade". Se a hipótese se sustentar, teríamos não uma relação lateral, mas uma relação prioritária da literatura, em especial a poesia, com o irrepresentável. Antecipando o argumento, talvez seja justamente onde a palavra é a matéria, que o silêncio, o balbucio, a fragmentação, a elipse, dentre outros recursos estilísticos e figuras de linguagem, possibilitem à arte "dizer o que não se deixa dizer"². Antes de passarmos ao exame dos construtos estéticos que nos motivam, nos parece que algo ainda precisa ser dito sobre o inquietante duplo aspecto da irrepresentação.

Primeiro, tanto quanto entendemos da proposta, o sentido associado à sonoridade – em oposição e complemento à visualidade e à literalidade – guarda uma inspiração propriamente moderna, que ecoa, por exemplo, um autor como G. E. Lessing. Comentando o *Laocoonte*, Duarte afirma: "Lessing refere-se não apenas às fronteiras entre as artes, mas também às limitações específicas de cada *medium* artístico" (DUARTE, 2014a, p. 275). As semelhanças param por aí e seria um despropósito realizar uma sobreposição *pari passu* das propostas. Os modos de presença partem de uma posição muito diferente, em que limites já não fazem mais tanto sentido. Querem, portanto, recolocar a arte no mundo, partindo de uma visão alargada dos fenômenos estéticos, e oferecer ferramentas que possibilitam compreender a fluidez das fronteiras e as suas tensões internas.

Por outro lado, o aspecto que se desdobra na temática do irrepresentável parece ter um outro acento, que arriscamos dizer "pós-moderno" – com todos os problemas que

² Não por acaso, Duarte (2008) escolhe essa sentença para dar título a uma coletânea de artigos: "*Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*". Nesse conjunto de textos, aponta para a capacidade da "expressão" se opor à suposta neutralidade da "comunicação", na medida em que "liga-se à manifestação de algo recalcado, ligado às dores do mundo, (...) [combinando] altíssimo grau tanto de responsabilidade intelectual quanto de apuro estético" (DUARTE, 2008, p. 9). Como se vê, a questão a respeito do irrepresentável já atravessava os interesses do autor desde muito antes da formulação dos modos de presença.

esse termo costuma suscitar e cientes da indisposição de Duarte com relação ao seu uso³. Para evitar mal entendidos e defender a sua aplicação, recorremos a uma tentativa de definição feita por Avery Gordon (2008), para dar ao termo um sentido minimamente operativo, ainda que um tanto vago, pautado no cenário que se instaura, também, pós-Auschwitz:

Se o período pós-1945 é concebido como a perda das eminentes metanarrativas de legitimação do Ocidente ou como uma série de sinais que anunciam a chegada de reconfigurações significativas dos quadros dominantes, teóricos e organizacionais, ocidentais – pós-estruturalismo, pós-colonialismo, pós-marxismo, pós-industrialismo, pós-modernismo, pós-feminismo – isso faz com que *scholars* de vários campos disciplinares estejam agora enfrentando os confrontos sociais, políticos e epistemológicos, que têm crescido, para caracterizá-lo (...). Assim, situando o pós-modernismo se localiza o que é construído como questão estritamente filosófica ou epistemológica em um terreno decididamente sociológico e político (GORDON, 2008, p. 9-10, tradução nossa).

Não nos parece muito apressado apontar nos modos de presença a dialética entre uma perspectiva moderna e outra pós-moderna. Lemos assim a duplicação da irrepresentação e do irrepresentável, derivando daí a possibilidade de um descolamento deste último em relação ao primeiro. Dessa maneira, preservamos o impulso moderno da delimitação dos *media* e o caráter substantivo da irrepresentação, ao mesmo tempo em que transbordamos o irrepresentável, na sua forma adjetiva, fazendo dele um problema a ser enfrentado por qualquer *medium* artístico ou, melhor dizendo, por qualquer modo de presença. Afinal, o próprio autor deixa a questão em aberto, apenas sinalizando a aposta em Adorno como aquele que daria conta das duas dimensões do problema e "*talvez* até mesmo de uma possível compreensão conjunta delas" (DUARTE, 2023a, p. 179, grifo nosso).

³ Na primeira frase de um artigo sobre a pós-história, o termo concorrente – e predileto, desde que tomado em sentido crítico, a partir do uso que dele fazem Vilém Flusser e Arthur Danto, recusando a interpretação que possa vir de Francis Fukuyama – Duarte (2014b, p. 285) deixa claro: "É melhor dizer de uma vez: não se trata, aqui, de requestrar uma discussão que rescende fortemente à polêmica sobre a pós-modernidade, no final dos anos 1970, e que parece – ainda bem – irreversivelmente superada". Ainda que a passagem nos cause problemas, precisamos avançar, esperançosos de que, ao final, teremos aparado as arestas que surgem agora.

II

Passemos aos construtos estéticos que são, na verdade, os nossos pontos de partida. Tomamos “*Um lance de dados*”, de Stéphane Mallarmé (2023) e as *Galáxias* de Haroldo de Campos (2011) como ensejo para esse diálogo com os modos de presença, confiando nesses objetos como contra-afirmação da possibilidade, viva e urgente, de uma poesia que, tal como Sachs e Celan, negociam com o *irrepresentável* e se valem de aspectos da *irrepresentação* – antes (Mallarmé) e depois (Haroldo) de Auschwitz. Além das obras poéticas, eles nos deixaram vasta produção crítica e tiveram particular atenção à relação entre a literalidade e a sonoridade. Em Mallarmé, a página com seus caracteres e seus espaços vazios torna-se partitura. Em Haroldo, o projeto da poesia concreta tem a pretensão de “levar até às últimas consequências o projeto mallarmeano” (CAMPOS, 2012, p. 264), respondendo afirmativamente a uma pergunta que Celan se faz em seu célebre discurso proferido em 1960: “Devemos nós, para colocar a questão de forma bem concreta, acima de tudo, digamos, levar às suas últimas consequências o pensamento de Mallarmé?” (CELAN, 1996, p. 50). Para ler Mallarmé e Haroldo mobilizamos parte dos conceitos relativos aos modos de presença, em especial o recorte do diagrama citado – figura 1 –, partindo da seta de duas pontas e tensionando com a diagonal oposta (pontilhada) para pensar como esse vetor da poesia contemporânea entra em choque com os seus próprios limites, na pretensão de tornar a palavra perrepresentativa.

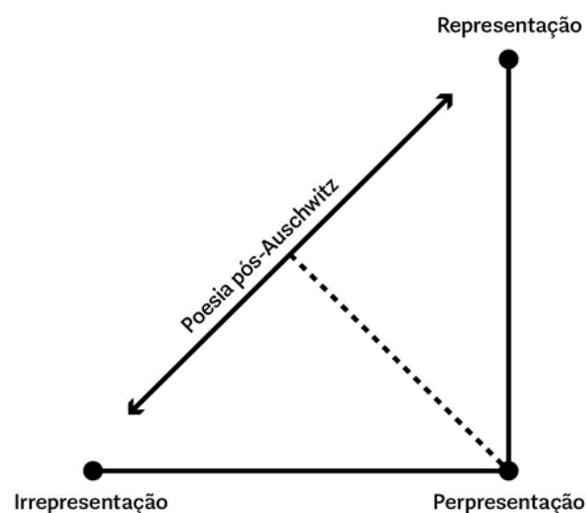


Figura 1: Extrato do diagrama dos modos de presença.

III

Mallarmé propõe uma poética marcada pela inseparabilidade entre sentido e estilo, conteúdo e forma, num entendimento da musicalidade que ultrapassa o uso de rimas e recursos de linguagem comumente associados ao ritmo na literatura. Ele vai além da aplicação de recursos métricos elaborados, tendo em vista a cadência e a intensidade fonética. O empreendimento do poeta abala a estrutura do verso, reconhecendo a crise que se instaura, sem incorrer no movimento iconoclasta de abandono puro e simples do verso regular. Segundo Marcos Siscar (2020), o alexandrino e sua memória na poética francófona ainda dispõem de um lugar reconhecido, mesmo que sob uma presença espectral.

Assim como na música, privar o poema mallarmeano de sua estrutura formal é retirar-lhe a possibilidade de sentido. Um dos desdobramentos disso é justamente a autossuficiência da linguagem, valendo-se de "uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto" (MALLARMÉ, 2013, p. 152). Em Mallarmé, inspirado pela Música, a escrita poética se rebela contra a sua função representativa.

Essa ruptura é promovida por meio de inovações sintáticas que impedem que a leitura se decida por um único referente a cada significante presente no texto. Por meio de uma laboriosa reestruturação da sintaxe usual, ele promove a união entre semântica e sintaxe no interior da escrita. Essa nova sintaxe não se articula de maneira composicional, isto é, de modo que o sentido de cada palavra, somado aos demais, estabeleça um sentido total e calculável. Na poética mallarmeana, essa sintaxe se dá de modo "constelar", não mais por sucessão, mas por superposição. Segundo Carole Tisset (1999), a sintaxe do poeta francês constitui-se por um movimento de explosão de sua estrutura, seguido por outro de condensação dos termos que marcam relações. Um dos traços do primeiro movimento, destacados pela comentadora, é o "envelopamento", que se opõe à ideia de desenvolvimento progressivo das sintaxes tradicionais. Essa estratégia é explicada assim: "Mallarmé procede por envelopamento. Ele separa os elementos primários e intercala um elemento secundário. O sistema não está completo até que se feche" (TISSET, 1999, p. 40, tradução nossa). Ele desloca os grupos sintáticos; complementos nominais e verbais são antecipados; conjunções fundamentais são suprimidas em elipse; sujeitos e seus

predicados são separados; o verso é tipograficamente espaçado e distendido na página. No poema “Leque” encontramos um exemplo dessa operação:

Asa baixa mensageira
Este leque, se conduz
Ao mesmo por quem à beira
De ti algum espelho luz

Límpido (no qual desliza
Perseguido em cada grão
Um fim de invisível cinza
Única sem solução)

Para sempre ele apareça
Em tua mão que não cessa.
(MALLARMÉ, 2013a, p. 49).

Nessa passagem, a frase poderia ser condensada aproximando "Este leque" e "Para sempre ele apareça / Em tua mão que não cessa". Mallarmé, no entanto, opta por inserir o excerto descritivo que expande o sentido do leque e da sua aparição – o que essa distensão faz é retardar a percepção do sentido completo ao separar grupos sintáticos que normalmente viriam juntos. Como resultado, o texto resiste a abordagens analíticas, só podendo ser compreendido em sua totalidade. Um texto que só pode ser lido se tema e forma sintática forem considerados em conjunto e em si mesmos.

Mallarmé quer trazer à poesia a abstração e a imaterialidade próprias da Música, por meio da alusão e da sugestão, liberando-a da necessidade de realizar uma função referencial limitada. A Música se mostra, assim, como um modelo mais interessante para a Poesia, porque, para ele: "Nomear um objeto, suprimir três quartos do prazer do poema que é feito da alegria de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo, esse é o objetivo" (MALLARMÉ, 2019, p. 112, tradução nossa). Nesse gesto de conjunção entre Poesia e Música, o poeta busca preservar o mistério, rompendo o ideal mimético que mantinha a literatura e a referencialidade unidas. Com isso, não quer, no entanto, afirmar o desligamento entre poema e mundo, entre literatura e realidade. A relação da qual a poesia se libera é a de uma referencialidade ingênua e unicamente representativa, na qual a função do texto seria a de sempre apresentar um sentido único, pleno e estável. Nesse tipo de referencialidade, pressupõe-se uma transparência da linguagem incompatível com o projeto mallarmeano de restituição do Mistério às letras.

Da ambição de devolver o Mistério, o poeta desarticula o próprio exercício da leitura corriqueira, provocando assim o hermetismo tão característico, mas jamais despropositado, de sua obra. Até mesmo os aparatos em torno do texto são mobilizados na construção de seu sentido, num encadeamento sintático-tipográfico. Tudo isso pode ser visto na Figura 2, página que demonstra a radicalidade do poema gráfico “*Um lance de dados*”: ele flexibiliza a organização linear das palavras e desfaz o verso; dispõe os elementos de modo constelar, dispersos e espaçados; as variações tipográficas se relacionam com a página e com a sonoridade do poema; os espaços em branco são tão relevantes quanto os tipos efetivamente impressos; a sugestão do silêncio, marcando a cadência do poema.

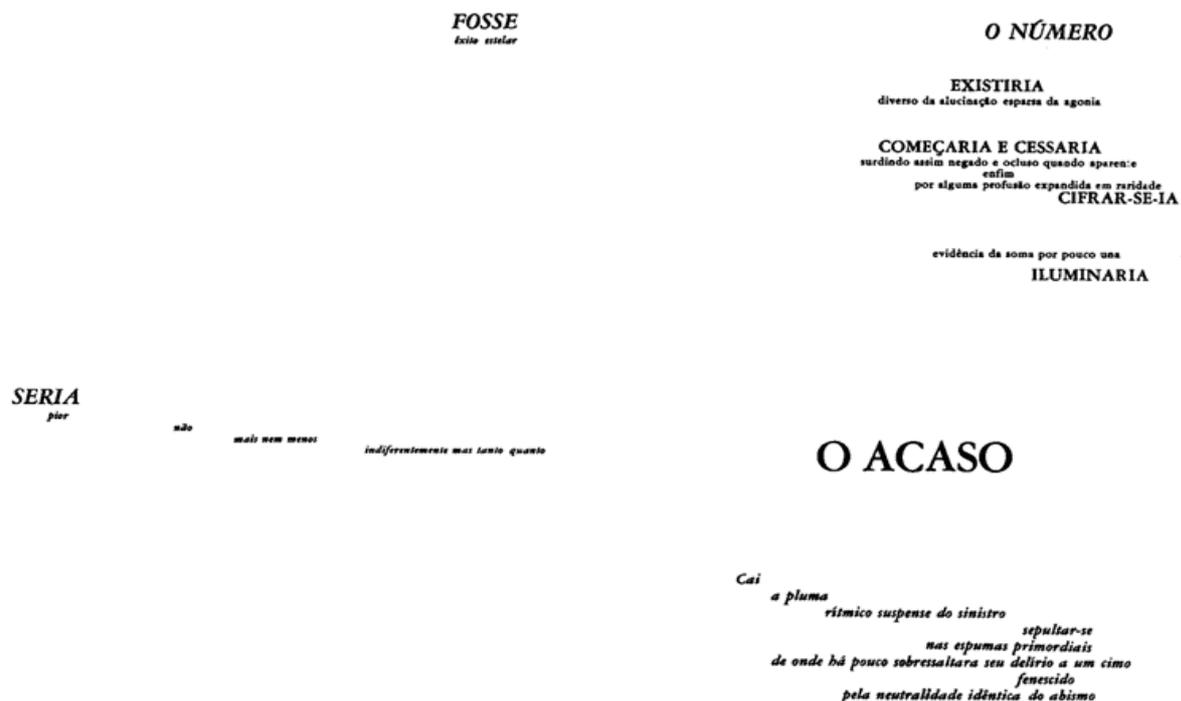


Figura 2: Página de “*Um lance de dados*”.

O espaçamento inventivo do poema gráfico remete à estrutura de uma partitura musical, em que o tempo rítmico da cadência se dispõe espacialmente na página. O poema convida seu leitor a perceber o espaço vacante com a mesma atenção que se dirige à letra

impressa. O que se imprime nessa ausência é, sobretudo, um trabalho de pensamento sobre o vazio e o silêncio (SISCAR, 2020, p. 12). A música de concerto é constituída tanto de suas pausas quanto das notas efetivamente tocadas pelos instrumentos, uma vez que o silêncio salienta o som, e vice-versa.

Com o recurso das formas de composição musical, Mallarmé estabelece um tema principal em torno do qual os secundários e os adjacentes se articulam, utilizando o desenvolvimento horizontal e o contraponto. Cada tema se faz de um agrupamento tipográfico, formando uma “linha melódica” que pode ser lida independentemente (CAMPOS, 2013, p. 180). Ainda assim, os demais estratos podem ser lidos em conjunto, o que faz com que as diferentes linhas se interfiram mutuamente. O efeito dessa disposição é a proliferação infinita de possibilidades de leitura. Assim, o poeta francês enlaça os vértices de que falávamos nos modos de presença, colocando em pauta a irrepresentação e o irrepresentável, a partir da matéria da representação.

IV

Saltamos para Haroldo de Campos, recuperando a intenção de levar Mallarmé às últimas consequências. Em um de seus ensaios mais importantes, "*Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*", Haroldo (2012) declara concluído o ciclo da poesia concreta, ainda no fim dos anos 1960. O golpe de 1964 e as suas consequências colocavam fim no clima de euforia que supunha o Brasil como o país do futuro. O cenário pós-utópico descrito pelo autor tentava dar conta dos impactos artísticos, políticos e culturais que marcavam aquela nova conjuntura:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente (CAMPOS, 2012, p. 268).

Essa baliza localiza as *Galáxias* na passagem de um momento para o outro. Em posfácio, Haroldo (2011) conta que o livro começou a ser escrito em 1963, foi terminado em 1976 e publicado integralmente apenas em 1984. Menos concretista do que pós-utópico, representa o ponto em que o poeta se descola do programa coletivo da poesia concreta, trazendo consigo os seus avanços formais. Todos esses momentos são atravessados pela influência de Mallarmé, tanto em sua obra poética, quanto em sua obra crítica. Ele é tão central para o dispositivo poético-crítico de Haroldo, que Siscar (2015, p. 17-18) chega a afirmar: "Para Haroldo, a relação com o poeta francês organiza toda a interpretação que se pode fazer da história da poesia no século XX. (...) [esta], não é apenas a história da influência ou do impacto de Mallarmé, mas a história da leitura dessa obra à qual damos o nome de Mallarmé". É dele a epígrafe das *Galáxias*, extraída do prefácio de "*Um lance de dados*": "A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito" (MALLARMÉ, 2013, p. 151). Com essa bandeira em punho, o livro realiza o caráter móbil da escrita e incorpora parte das inovações sintáticas mallarmeanas. Nos anos anteriores, os concretistas estabeleceram como instrumento de ação e produção de sua poética, o que chamavam de *paideuma*. Trata-se, segundo Diana J. B. Martha (2017, p. 158), de um "procedimento de seleção e leitura do passado", que se associa à ideia de uma "poética sincrônica". Significa estabelecer a reativação presente dos elementos de cada um dos membros eleitos deste grande "conselho de notáveis". A Mallarmé atribuem a invenção do "método prismográfico (sintaxe espacial axiada – nas 'subdivisões prismáticas da ideia')" (CAMPOS, 1975a, p. 47), ideia extraída do já citado prefácio de seu poema maior, referindo-se ao arranjo sinfônico das linhas que o compõem. Elas se projetam fragmentadas, em dispersão, mas permanecem presas umas às outras, porque remetem à Ideia, essa Ideia platônico-metafísica filtrada pelo prisma da página.

Sem desconsiderar a carga semântica que as palavras trazem consigo, a poesia concreta queria descentrar o aspecto referencial, tomando-as em todas as dimensões que as constituem. O poema quer ser "uma arte – não q [sic] presente – mas q [sic] presentifique / o OBJETO (...) atualização 'verbivocovisual' / do / OBJETO virtual" (CAMPOS, 1975a, p. 46, grifos do autor). A partir daí, aspecto que o poema pós-utópico herda do concretismo, podemos recuperar os sentidos atribuídos aos modos de presença,

em análise comparativa dos léxicos de Campos e de Duarte. Notem que a negação da apresentação se faz pela rubrica mais geral da *arte*. É claro que a sobreposição dos termos se torna problemática, uma vez que a apresentação diz respeito à visualidade no quadro proposto por Duarte. Mas talvez a recusa da apresentação por Haroldo seja melhor compreendida se constatamos a sua maior *imediatidade*, replicada pelo tipo de poesia que ele considera superada – aquela que não é concreta⁴. A presentificação almejada, com um grau maior de mediatidade, estaria mais próxima da virtualidade do objeto representado – concretamente. Presentificar, portanto, visa contornar os limites inerentes a cada um dos modos de presença, somando na representação a as dimensões da apresentação e da irrepresentação. A fórmula "verbivocovisual" é oriunda de James Joyce – outro membro do *paideuma* –, e é a junção de três dos vértices dos modos de presença sob a forma da concretude da materialidade da linguagem. Sobrepostas as formulações, sugerimos que a poesia concreta – ou, repetindo a provocação, "toda poesia digna desse nome" – adquire sentido semelhante ao da perrepresentação, um amálgama de verbo, voz e imagem, reunidos na palavra: "a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL / uma dimensão ACÚSTICO-ORAL / uma dimensão CONTEUDÍSTICA / agindo sobre os comandos da palavra nessas / 3 dimensões" (CAMPOS, 1975a, p. 46, grifos do autor). Entendida assim, a palavra poética quer ser o veículo de uma arte que faz de tudo um pouco, que presentifica por ser verbivocovisual e, por ser verbivocovisual, se supõe perrepresentativa. Manipulando essa matéria tridimensional, o poeta ultrapassa a literalidade e toma como possível, o impossível.

Além disso, falta frisar a questão sonora. A princípio, parece estranho enfatizar assim a poesia concreta, tão fortemente caracterizada pelas questões gráficas. No entanto, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) destacam o fato de sempre ter se dado mais

⁴ Em uma entrevista dada em 1983, isto é, pouco antes das publicações do ensaio citado "*Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*" e da versão integral das *Galáxias* – ambos em 1984 –, Haroldo afirma, antecipando um ponto que será repetido depois: "Para mim, hoje, toda poesia digna desse nome é *concreta*. De Homero a Dante. De Goethe a Fernando Pessoa. Pois o poeta é um configurador da materialidade da linguagem (...). E só enquanto linguagem materialmente configurada, enquanto concreção de signos, 'forma significante', a poesia é poesia" (CAMPOS, 2006a, p. 264). Nessa fala se condensa a radicalidade do programa concreto, que Haroldo transpõe para o poema pós-utópico. Comentando o diagnóstico posterior, Siscar (2015, p. 15) destaca a "distância que [Haroldo] mantém em relação à paisagem sua contemporânea", sobretudo por manter vigente o "*ethos* crítico" do dispositivo da vanguarda. Há que se ressaltar, entretanto, que há poesia para além das prescrições de Haroldo.

atenção a esta última dimensão, argumentando que esse desequilíbrio, assim como o estranhamento que apontamos, são injustificáveis, uma vez considerada que "toda a concepção do poema [concreto] suponha sua vocalização" (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 77). Por isso, durante a atividade do grupo concretista foram muitas as sessões de leitura das obras acompanhadas por musicistas⁵. As *Galáxias* se incluem nessa perspectiva e, por isso, Haroldo encartou um CD nas edições publicadas a partir da década de 1990, no qual declama alguns dos seus fragmentos: "A oralização das *galáxias* sempre esteve implícita no seu projeto. (...) trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas 'obscuras' se transparentam à leitura" (CAMPOS, 2011, p. 119).

A leitura em voz alta desfaz, portanto, a impressão da hierarquia entre os componentes do poema e revela a importância do aspecto musical, não apenas do ponto de vista da performance, mas enquanto elemento estruturante da composição. O que vem da música está atravessado pelo modelo mallarmeano do poema-partitura, a quem o outro dos irmãos concretistas, Augusto, atribui o rótulo de "primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento" (CAMPOS, 2013, 179). Pode-se depreender da obra de Haroldo a recuperação da figura do aedo, arquétipo do poeta, ressaltando a relação com o canto e a performance. Para ficar com um exemplo, considerando que qualquer das *galáxias* servem como amostra da obra inteira⁶, selecionamos dois trechos do formante que abre o livro, problematizando a própria escrita:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura (...) onde é viagem onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto a fábula e desconto as

⁵ Há vários exemplos no site "Poesia concreta: o projeto verbivocovisual", inclusive das *Galáxias*. Disponível na seção "Som", em < www.poesiaconcreta.com.br >. Acesso em 23/07/2024.

⁶ É Haroldo quem nos dá mais essa pista a respeito da legibilidade de sua própria obra: "Trabalhei cada página, cada fragmento, minuciosamente, como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber, abismar-se, como num espelho. Monadologicamente, em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias*" (CAMPOS, 2006c, 272).

fadas e conto as favas pois começo a fala (CAMPOS, 2011, formante 1, itálicos do autor).

Sobre a sonoridade do texto, a passagem ilustra a cadência encantatória; o ritmo hipnótico; a demanda pela leitura em voz alta; a tensão entre a voz e a escrita – a fala não alcança as diferenças textuais; os blocos de sentido demarcados pelas aliterações; a circularidade; o desejo de escapar da referencialidade e rebaixar a importância da melodia – "A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura. A melodia na música, a figura na pintura, o discursivo-conteudístico-sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada mais dizem à mente contemporânea" (CAMPOS, 1975b, p. 49).

V

Voltar aos modos de presença depois do contato com as obras de Mallarmé e Haroldo nos força a reavaliar a hipótese que aventamos, a respeito de uma relação prioritária entre a representação e o irrepresentável. Em princípio, acreditamos que bastaria produzir a fricção entre as categorias de Duarte e as obras de Mallarmé e Haroldo para termos subsídios para essa nova chave de leitura. Os dois poetas problematizam a dimensão representativa da palavra, arrancando-a da sua inscrição na função primária do sentido e da comunicação. O poeta francês mira numa espécie de renúncia em direção a um absoluto, metafísico, figurado pela Ideia e pelo Nada. Haroldo, por sua vez, mais propriamente filiado às vanguardas, quer reengajar a poesia, reinscrevendo a palavra poética no mundo da vida. Nos dois casos, a matéria da poesia precisa ser depurada da sua apropriação pelo mundo da arte burguesa. Significa considerar que essa poesia, levada ao seu limite, se pretende perrepresentativa, numa possibilidade já apontada por Duarte ao tratar de uma forma de polimedialidade que pode ser associada aos conceitos de arte pós-histórica de Flusser e Danto. Assim, a perrepresentação atenderia mais a "interesses intrínsecos à própria expressão artística do que um atrelado ao mercado ou visando uma lavagem cerebral em parcelas significativas da população" (DUARTE, 2023b, p. 17).

Não é outra coisa o que fazem as poéticas de Mallarmé e Haroldo ao reafirmarem a possibilidade da poesia pós-Auschwitz, ainda que uma delas lhe seja anterior e a outra não verse propriamente sobre o tema, em suas grandes linhas. No centro dessa interpretação está a intuição, sincrônica, de que o irrepresentável e o impossível tomam a forma histórica de uma catástrofe por uma circunstância que marca a fogo o século passado. Mas essa não é a única das suas manifestações e nem significa que todas elas sejam marcadas pela negatividade. Mallarmé e Haroldo podem prescindir de Auschwitz para produzir um tipo de poema que é tal como se torna urgente que todo poema seja. Quando Haroldo anuncia que vai descantar as fábulas, descontar as fadas e contar as favas, ele desloca o poema para um lugar fora do tempo e se coloca para além da história, com o peso da tarefa de conciliar o local e o universal, sob a forma da "incorporação da tradição, por um escritor latino-americano" (CAMPOS, 2006a, p. 261). Por essa condição, ao mesmo tempo no mundo e fora do mundo, ele diz, também na abertura das *Galáxias*: "começo re começo rés começo raso começo que a unha de fome da estória não me come não me consome não me doma não me redoma" (CAMPOS, 2011, formante 1).

VI

Para concluir, Mallarmé e Haroldo nos colocam diante de uma série de impasses e problematizam aquilo que atribuímos, nos modos de presença, à uma inspiração moderna. Por outro lado, a inspiração pós-moderna parece adotar uma posição restritiva em relação a um vasto campo de experiências que tensionam a capacidade de tornar presente situações-limite. Para além do horror, circunscrito à uma dimensão social-política, alguém que tenha tido, por exemplo, uma experiência mística poderia se perguntar: é possível escrever poesia depois disso? Poderíamos dizer o mesmo do amor, se levarmos a sério o que isso parece querer dizer, para além da sua banalização pela cultura de massas. Ao que parece, o mérito da conjugação das duas propostas está justamente na sobreposição que realiza. Modernamente, estabelecem uma estrutura plana, que dá conta de uma certa tendência à purificação de cada um dos modos de presença – embora modos de presença puros sejam como entidades matemáticas, isto é, existem enquanto formas ideais, mas não existem no mundo – e permitem que falemos de sua

validade trans-histórica. Ao mesmo tempo, a perpresentação e o irrepresentável fazem contraponto, como indicadores do tempo no qual e para o qual se gesta e se propõe a teoria, reinserindo o volume da densidade histórica e a tendência, em sentido oposto, à hibridização. Assim como faz Haroldo, na sua lida com a tradição poética – "Minha relação com a tradição é antes musical do que museológica (...) gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento 'harmonizações' síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação" (CAMPOS, 2006a, p. 257-258) – faz Duarte, com a tradição estética. Como bom adorniano, a proposta é musical e dialética.

Se (i) temos alguma razão em sugerir a separação entre a irrepresentação e o irrepresentável, interrogando a suposta prioridade da sonoridade no que diz respeito àquilo que coloca em xeque a capacidade de tornar presente; e (ii) fizer sentido as inspirações moderna e pós-moderna, à primeira cabendo a figura do plano e à segunda a inclusão do volume; então, (iii) talvez o que dissemos possa servir de mote para redesenhar o diagrama dos modos de presença. Sem qualquer pretensão de incluir todas as interações possíveis e, assim, sendo bastante mais esquemático e panorâmico do que o diagrama que lhe serve de base, Mallarmé e os poetas concretos nos sugerem a elevação da perpresentação, como aquilo que salta do plano da presentificação. É claro, falamos apenas daquele tipo de polimedialidade que não recai no precário e no perverso (cf. DUARTE, 2023b, p. 16), que pode ser chamada de "autêntica e auspiciosa" (cf. BRANDÃO; VASCONCELLOS, 2023). Na figura 3, redesenhamos o diagrama dos modos de presença como um poliedro, uma pirâmide de base triangular:

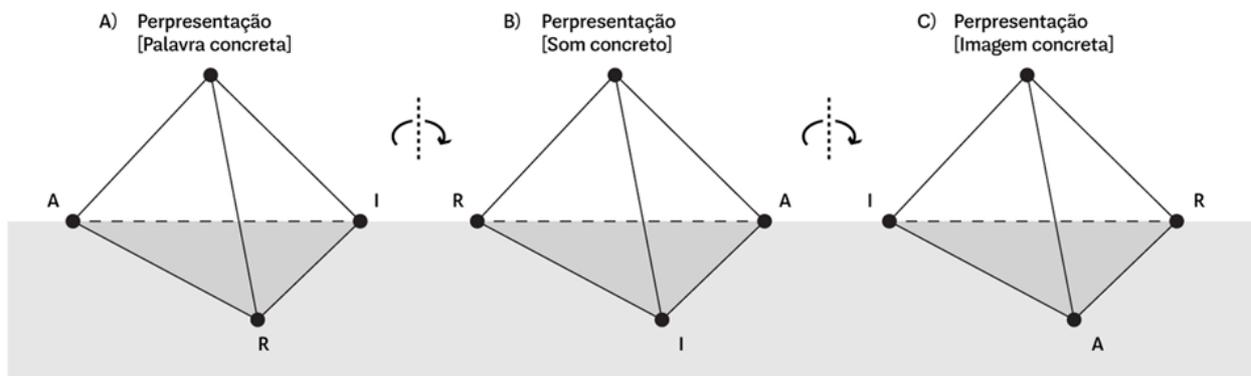


Figura 3: Adaptação do diagrama dos modos de presença.

Na rediagramação, os três modos "puros" são os vértices da base triangular que serve de suporte para o ponto que se projeta. Projetada, a perpresentação se situa fora do plano, fora do mundo, porque coliga aquela que era a forma "impura" da perspectiva moderna e a capacidade de enfrentar o impasse do irrepresentável, em perspectiva pós-moderna. Em A), o pico da pirâmide é a palavra tridimensional dos poetas concretos, verbivocovisual, imantada pelos modos da representação, da apresentação e da irrepresentação, sendo que o primeiro é a aresta dominante, a tônica, que se vê no primeiro plano. Com o novo desenho e a possibilidade de girar a pirâmide, variando a tônica, podemos destituir o privilégio da literatura. A hipótese vinha motivada por Mallarmé e Haroldo de Campos, mas reafirmá-la agora é um equívoco. Ao girar a pirâmide em torno de seu eixo, a perpresentação pode ganhar as características prioritárias da imagem ou do som, em uma forma que, ao mesmo tempo, se vale da tridimensionalidade e negocia com o irrepresentável, tal como faz a palavra concreta. Enquanto a aresta indica a tônica, a posição em relação à base pode servir como índice da presença dos outros modos na constituição de um construto estético perpresentativo. Ao passo que a altura serve como medida da relação com o irrepresentável.

Não nos parece haver dúvida, concordando com Duarte (2023a), que a filosofia de Adorno seja capaz de conciliar o entendimento da irrepresentação e do irrepresentável. Mas talvez ela acabe por sugerir, por afinidades eletivas, o privilégio da irrepresentação. Depois de nos desfazermos da ilusão do privilégio que pensávamos poder sustentar na literatura, concluímos que as outras três propostas reunidas neste artigo também são candidatas a dar conta dessa conciliação homérica (desmedida) e kafkiana (labiríntica): a poética da crise de Mallarmé, o poema pós-utópico de Haroldo e os modos de presença de Duarte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural e sociedade*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. A. Wernet e J. M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BRANDÃO, Valéria Ramos de Amorim; VASCONCELLOS, Willian Silva de. *Polimedialidade e a poiesis computacional em perspectiva*. In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (Org.). **Modos de presença nos fenômenos estéticos**. Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 79-99.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, estrutura*. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 177-180.

CAMPOS, Haroldo. *Olho por olho a nu*. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas cidades, 1975a, p. 46-48.

_____. *Evolução de formas: poesia concreta*. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas cidades, 1975b, p. 49-55.

_____. *Minha relação com a tradição é musical*. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 2006a, p. 257-267.

_____. *Poesia e música*. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 2006b, p. 283-288.

_____. *Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das Galáxias)*. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 2006c, p. 269-277.

_____. **Galáxias**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*. In: **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 2012, p. 243-269.

CLAUSSEN, Detlev. *A banalização do mal: sobre Auschwitz, a religião do cotidiano e a teoria social*. Trad. Rodrigo Duarte. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. VI, n. 12, 2012, p. 44-60.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. 2ª ed. Trad. A. G. Homem. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2020.

CELAN, Paul. *O meridiano*. In: **Arte poética: O meridiano e outros textos**. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 41-64.

DUARTE, R. **Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão**. Chapecó: Argos, 2008.

_____. *A discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o "Novo Laocoonte", de Arnheim: limiares da estética*. In: **Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade**. Belo Horizonte: Relicário, 2014a, p. 267-284.

_____. *A plausibilidade da pós-história no sentido estético*. In: **Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade**. Belo Horizonte: Relicário, 2014b, p. 285-312.

_____. *"Teu corpo na fumaça pelo ar": Adorno e a questão da poesia após Auschwitz*. In: DUARTE, Rodrigo; PUCCIARELLI, Daniel (Org.). **A atualidade da Teoria Estética de Theodor W. Adorno**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020, p. 171-188.

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

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

GORDON, Avery F. **Ghostly matters: haunting and the sociological imagination**. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2008.

HUSSAK, Pedro; IWAO, Henrique. *O regime musical romântico e a irrepresentação*. In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (Org.). **Modos de presença nos fenômenos estéticos**. Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 65-77.

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

_____. *Poesias (1864-1895)*. Trad. Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013a, p. 31-79.

_____. *Um lance de dados*. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Mallarmé**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013b, p. 149-173.

_____. **Correspondance 1854-1898**. MARCHAL, Bertrand; TADIÉ, Jean-Yves (Org.). Paris: Gallimard, 2019.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. *Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos*. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, (51), 2017, p. 155-181.

POESIA Concreta: o projeto verbivocovisual. Disponível em: < www.poesiaconcreta.com.br >. Acesso em 23/07/2024.

SISCAR, Marcos. *Apresentação*. In: **Haroldo de Campos por Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 7-48.

_____. **Mallarmé ou a exceção não soberana**. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2020.

TISSSET, Carole. *Éléments pour analyser la syntaxe de Mallarmé*. **L'information grammaticale**, (81), 1999, p. 40-44.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Extrato do diagrama dos modos de presença. Fonte: Adaptado de Duarte (2023a, p. 180).

Figura 2: Página de “Um lance de dados”. Fonte: Mallarmé (2023b, n.p.).

Figura 3: Adaptação do diagrama dos modos de presença. Fonte: Elaboração própria.