



Strip-Tease da Alegoria : O Nenúfar Branco¹

Barbara Johnsonⁱ

Tradução de Sueli Cavendish (UFPE)ⁱⁱ

Se os seres humanos não estivessem biologicamente divididos em dois sexos, é provável que não houvesse qualquer razão de ser para a literatura. E se a literatura pudesse dizer verdadeiramente o que são as relações entre os sexos, sem dúvida não precisaríamos muito dela, também. De algum modo, todavia, não é apenas uma questão da capacidade de a literatura de dizer ou não dizer a verdade da sexualidade. Pois a partir do momento em que a literatura começa a tentar pôr as coisas em seus devidos lugares com relação a esse assunto, a própria literatura se torna inextricável da sexualidade que busca compreender. Não é a vida da sexualidade que a literatura não pode capturar; é a literatura que habita o coração mesmo do que torna a sexualidade problemática para nós animais falantes. A Literatura é não apenas um investigador frustrado, é também um instigador incorrigível do problema da sexualidade.

Em um esforço por flagrar a literatura no ato de atrair a sexualidade para fora do que entendemos ser a literalidade, escolhi analisar um poema em prosa de Mallarmé chamado 'O Nenúfar Branco' (*Le Nénuphar Blanc*). O poema conta a história de um nada, que acontece entre um homem num barco a remo e uma mulher desconhecida, que pode estar ou pode não estar de pé sobre a margem. O barqueiro, cujo barco ficara preso num tufo de juncos na margem da propriedade da dama, ouve um barulho imperceptível, talvez de passos, e se recolhe para bem dentro do barco, o tempo todo evocando consigo mesmo as saias flutuantes de uma possibilidade feminina. Depois de uma pausa durante a qual ele não determina se alguém está ou não presente, ele dá a volta ao barco e, imaginando-se a segurar um nenúfar branco, calmamente se afasta.

¹ Difícil reproduzir o jogo de palavras contido no original "Allegory's Trip Tease". Aproveitando o 's' com que se inicia a palavra 'strip', utiliza-o para formar o genitivo da palavra *allegory*. A autora ressalta assim a independência de *trip*, viagem, jornada, condensando as ideias de narrativa de jornada ou busca (*quest narrative*) pertencente à mitologia saxônica (*o Roman de la Rose* tomado como exemplo mais conspícuo), assim como a sedução sexual e o jogo de revelação e ocultação, que se entrelaçam no conceito de alegoria. Este artigo foi publicado pela autora no livro: *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, em 1980 pela *Johns Hopkins University Press*.

Longe de lamentar essa falta de ação, o narrador de Mallarmé detém-se no próprio clímax da indeterminação para generalizá-la como uma forma superior de intimidade:

Séparés, on est ensemble: je m'immisce à de sa confuse intimité, dans ce suspens sur l'eau où mon songe attarde l'indécise, mieux que visite, suivie d'autres, l'autorisera. Que de discours oiseux en comparaison de celui que je tins pour n'être pas entendu, faudra-t-il, avant de retrouver aussi intuitif accord que maintenant. . .²

[separados, estamos juntos: eu mergulho em sua intimidade confusa, naquela suspensão sobre a água onde meu sonho deixa o oscilante demorar-se, mais que uma visita seguida de outras autorizaria. Quanto discurso ocioso comparado à fala que contendo para não ser ouvida seria necessário a fim de recuperar uma harmonia intuitiva como a de agora. . .]

Isso tem sido frequentemente interpretado como uma afirmação da preferência pelo imaginário em oposição ao real, ou por uma imagem esteticamente idealizada da feminilidade em oposição à banalidade da relação social ou sexual ordinária. É meu propósito aqui mostrar que embora esta seja de fato a tradição para a qual Mallarmé está apontando, o poema não adere completamente a essa visada, antes a reduplica a fim de analisar e questionar a própria natureza das relações entre literatura e sexualidade.

A tendência estética a supervalorizar a inacessibilidade de objetivos sexuais literais tem uma longa e perturbadora história na literatura ocidental, ocorrendo tanto a serviço do gozo e das frustrações do diferimento quanto da promoção de valores espirituais mais nobres, sobre os quais a vida do corpo fornece apenas uma crua imagem material. Isso é particularmente verdadeiro no que diz respeito à literatura alegórica, da qual o *Roman de La Rose* pode ser aqui considerado exemplar, desde que a história de suas interpretações ("La querelle") é uma oscilação entre o diferimento deleitável e a transfiguração divina.

Mallarmé situa seu Nenúfar na esteira alegórica da rosa de diversas formas bem explícitas. De fato, talvez o papel de Mallarmé na história literária possa ser reduzido simplesmente à mudança que imprime à cor da flor, do vermelho para o branco, ou mesmo para o 'em branco' (Blanc, vazio). Os dois textos fazem uso lúdico da estrutura do romance de jornada, ou de busca, no ofício de colher ou não colher a flor da feminilidade. No *Roman de La Rose*, a tarefa do utopista é deslizar por uma sucessão de obstáculos e desarmar os guardiões personificados que protegem a rosa como se fossem uma fortaleza medieval. Na versão de *Guillaume de Lorris*, o pretendente jamais alcança a rosa, e pode-se argumentar que esse final em suspensão é uma necessidade inerente ao texto ao invés de um mero acidente da biografia de *Guillaume*. No poema de Mallarmé o narrador refere-se a si mesmo como um explorador ou saqueador aquático envolvido numa aventura em que deve fazer o reconhecimento da propriedade de uma dama desconhecida, para no devido tempo

² Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes* (Paris: Pléiade, 1945), pp. 285-86. Todas as traduções para o inglês são da autora. Todas as traduções para o português são da tradutora, ancorando-se nas traduções para o inglês.

retornar com um troféu, o nenúfar, colhido de uma batalha entre os sexos que não teve lugar. O poema termina em uma torrente de personificações da mulher que não foi vista:

Si, attirée par um sentiment d'insolite, elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie, tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais!

Se, levada por um sentimento do insólito, ela aparece, a Senhorita Meditativa, a Dama Altiva, a Amante Caprichosa, A Senhora Divertida, tanto pior para aquele rosto inefável que ignoro para sempre!]

O texto então continua:

car j'accomplis selon les règles la manoeuvre. . .
Porque estou terminando as manobras de acordo com as regras. . .]

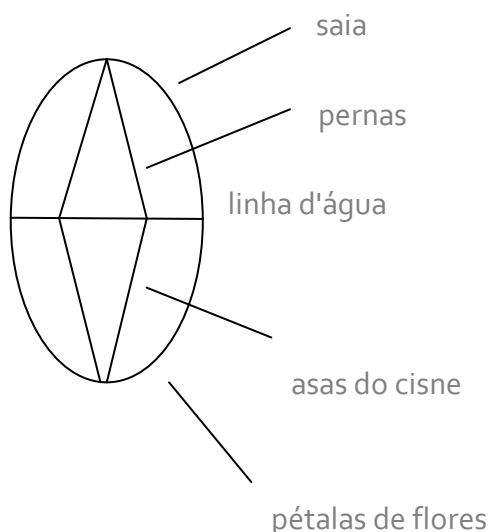
Num primeiro nível essa afirmação é sobre a manobra do barqueiro ao dar a volta na sua canoa. Mas vindo como vem entre as quatro personificações em maiúsculas e a descrição final da captura do troféu, a sentença também pode ser lida como uma referência às regras de uma manobra *literária*, as regras da alegoria que determinam que o troféu do amante será apenas um tropo. O poeta aqui faz o que se espera dele como um poeta, contentando-se com uma flor da retórica contendo “*un rien, fait de songes intacts, du bonheur que n'aura pas lieu*” (um nada, feito de sonhos intactos, da felicidade que não terá lugar). Dessa maneira o texto marca o seu parentesco com a tradição que sustenta que a manobra literária enquanto tal envolve um deslocamento retórico ou um logro da sexualidade literal.

A fim de acompanhar o questionamento de Mallarmé dessa oposição entre tropo e gozo, entre o figurativo e o próprio (*propre*), retornaremos a outra similaridade entre *Le Roman de La Rose* e ‘O Nenúfar Branco’: a centralidade do lago refletor ou do espelho narcísico cuja função nos dois textos é provocar o desejo erótico. No *Roman de La Rose* o protagonista se aproxima de uma fonte claramente identificada como o lugar onde Narciso morrera, e é ali refletida na água que ele vê pela primeira vez a rosa que elege como sua bem-amada. No ‘Nenúfar’, o narrador começa a ficar interessado numa dama quando identifica o parque aquático do qual ela é proprietária:

Un joli voisinage, pendant la saison, la nature d'une personne qui s'est choisi retraite aussi humidement impénétrable ne pouvant être que conforme à mon goût. Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur. . .

[Uma bela vizinhança, para a estação, a natureza de uma pessoa que escolheria um refúgio tão úmido e impenetrável que está em razoável conformidade com o meu gosto. É certo que ela fez deste lugar cristalino o seu próprio espelho interior. . .]

É possível dizer que cada uma dessas histórias de flores começa onde termina o mito de Narciso, uma vez que o próprio Narciso, depois de sua morte, é transformado numa flor. Fisicamente, todavia, o nenúfar branco, que é comparado a um ovo de cisne do qual nenhum voo jamais se alçará, é ele mesmo a exata imagem especular invertida da dama:



O barco e os seus dois remos também podem ser interpretados como a imagem invertida da dama, de modo que o nenúfar branco se torna uma metáfora, não apenas da mulher, mas também do homem, enquanto o homem por sua vez se torna o reflexo narcísico da mulher.³

A função do espelho aqui é, neste caso, não apenas duplicar, mas também inverter: a dama refletida na água está de cabeça para baixo. Se levarmos em conta o que Freud diz sobre a inversão de um detalhe num sonho – e Mallarmé põe entre parênteses a sua experiência como sendo um sonho – poderíamos agora perguntar se essa inversão tem outros análogos generalistas no resto do texto. Primeiro, o lugar do homem e da mulher estão invertidos com respeito à história de Eco e Narciso – aqui é a mulher que se reflete no lago e é o homem quem observa de maneira impotente. Ou, então, o que é refletido da dama é invisível, enquanto o discurso do homem é suspenso “por não ser compreendido”. Em outras palavras, a relação original entre imagem e eco transformou-se numa relação entre o vazio e o silente.

Mas num nível mais geral, a própria alegoria parece estar de alguma forma de cabeça para baixo se contraposta à sua estrutura tradicional. Normalmente, a alegoria apresenta uma narrativa sobre eventos concretos que, ao serem interpretados, revelam uma segunda narrativa que é figurativa e abstrata. Mas aqui, um nada abstrato ocorre no nível literal (“*Rien n’aura eu lieu que le lieu*”), enquanto uma descrição de uma relação sexual

³ Cf. Roger Dragonetti, “Le Nénuphar Blanc: A Poetic Dream with two Unknowns,” *Yale French Studies*, nº 54 (1977) special issue on Mallarmé.

concreta está tomando corpo no nível figurativo do poema. O barqueiro penetrando no canal úmido se detém num tufo de juncos onde ele pode espreitar um “retiro umidamente impenetrável”, que é um “espelho interior” de uma mulher buscando privacidade. Mas ele nunca vê ou faz qualquer coisa concreta. Ele se posiciona numa situação favorável na qual pode fundir-se com um certo charme instintivo vindo de baixo (“charme instinctif d’en dessous”). Quando se afasta da intimidade dela, ele de fato sequer colhe o nenúfar, mas imagina-se o fazendo por analogia, deflorando a “*vierge absence éparse*” (virgem ausência esparsa) e fugindo com a esperança de que não tenha deixado para trás qualquer “semelhança transparente com a violação da minha flor ideal” (*ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur*”).

O prazer causado por este poema é assim produzido pela tensão entre o nada que acontece literalmente e o ato sexual que é desenhado figurativamente. A sentença chave do texto, “*Séparés, on est ensemble,*” pode então ser vista como uma descrição do próprio funcionamento da alegoria. A descrição figurativa é tão sugestiva que o leitor inevitavelmente acha que viu um homem espiando por sob as saias de uma mulher a qual ignora sua presença, quando é na verdade a mulher cuja presença é puramente hipotética.

Mas o poema simplesmente diz que a jornada foi o análogo de um ato sexual? Ou está dizendo algo diferente sobre todos os encontros íntimos de natureza erótica? Uma vez que os dois níveis do texto são tão claramente perceptíveis, e uma vez que o fato de *não* se fundirem é o que dá prazer ao leitor, seria frutífero considerar a própria discrepância entre o acontecer e o não acontecer, a ausência e a intimidade, a posse e a impenetrabilidade, a literalidade e a retórica, como o primeiro nível de uma estrutura alegórica mais complexa. O poema não estaria então dizendo uma coisa por meio de outra, mas estaria ao invés disso pondo em operação a discrepância e a divisão como sua mensagem essencial. Nem no nível alegórico nem no nível interpessoal temos jamais a certeza se uma coisa não é realmente duas, ou duas, uma. Observando novamente aquela sentença crucial, descobrimos que está carregada de ambiguidade numérica:

Séparés, on est ensemble: je m’immisce à de sa confuse intimité. . .

O adjetivo ‘séparés’ (separados), por exemplo, é plural em forma e, entretanto, designa isolamento. A palavra ‘on’ (se) é singular e impessoal, onde se esperaria *nous*, pessoal e plural. O sujeito e o verbo da primeira parte da sentença são, portanto, singular e universal num contexto de acasalação privada. “Ensemble”, também, é um adjetivo que é sempre singular na forma e plural no significado. Na segunda parte da passagem citada, o “je m[e]” finalmente nos fornece o pronome pessoal, mas imediatamente divide o sujeito em duas metades. E “m’immisce” (mergulhar) e “confuse” ambos designam substâncias heterogêneas que são numericamente inextricáveis uma das outras. Em suma, em “*Séparés, on est ensemble,*” é como se $2=1$; em “*je m’immisce à de sa confuse intimité*”, é como se 1 fosse igual a 2, tendendo para o infinito. A pré condição da unidade (intimidade) parece ser a separação, enquanto o ato de fundir-se com o outro divide o sujeito em dois.

A divisão também está presente no momento de origem do impulso erótico, quando a dama se torna atraente porque é imaginada como duplicada por seu reflexo. É, portanto, justamente o funcionamento de discrepâncias entre os níveis e permutações de números o que caracteriza o erótico. Ao mesmo tempo, o ato de ler essa constante mudança entre separação e confusão, projeção e interrupção, ele mesmo se torna implicitamente uma experiência erótica. Nos dois casos, uma estrutura que se pressupõe envolver a criação de uma união complementar entre dois termos separados – homem e mulher, texto e interpretação – torna-se, ao invés disso, uma estrutura na qual a *separabilidade* inicial de dois termos não pode ser pressuposta, enquanto, ao mesmo tempo, a unidade de cada termo individual consiste na sua infinita capacidade para a divisão. Parece plausível que a margem entre a mera existência (sem significado) de um objeto e a sua aquisição de significação erótica ou retórica requer que se torne de alguma forma mais ou menos do que requer o contexto. A imagem especular, que impregna a dama com potencial erótico, também tornará qualquer posse real do que é por essa via desejado, impossível.

O poema está assim dramatizando a sexualidade como um ritmo de multiplicações, divisões, e fusões, uma série de trespases sobre as fronteiras da unidade ou da propriedade, uma aparição e desaparecimento da partição. Divisões, limiares, véus, limites são ubíquos, de tal forma que uma centelha tremulante de exposições e ocultações, transgressões e interdições, termina por instalar o *fato* da divisão, o funcionamento do ritmo, como o referente último da caçoadá alegórica.

Que a poesia de Mallarmé tem como meta não a revelação da verdade, da nudez ou da idealidade, mas a dramatização dinâmica do ritmo da pura diferença se atesta tanto por suas afirmações quanto por suas práticas sintáticas.⁴ Isso não significa que a sua poesia seja vazia de significado, mas que se esforça por flagrar a diferença e a divisão no ato de produzir e subverter a significação enquanto tal. Considere-se, por exemplo, o número de maneiras pelas quais ele representa algo como a barra que separa o consciente do inconsciente, ou, usando a interpretação lacaniana do signo saussuriano – S/s –, a linha divisória entre o significante e o (reprimido) significado.⁵ Para tomar um exemplo de um contexto bem diferente: na face de um espectador mundano incapaz de compreender o espetáculo teatral a que comparece, Mallarmé vê “*la barre de favoris couper d’ombre une joue comme par un Ce n’est pas moi dont il est question*” (“a barra de costeletas cortando a bochecha de sombra como se dissesse “*não sou eu quem está em questão*”) (p.315). Outro exemplo é encontrado quando na seguinte notória sentença do artigo sobre Hamlet ênfase é dada à palavra *rampe* (ribalta):

⁴ Ver Jacques Derrida, “La Double séance,” *La dissemination* (Paris: Seuil, 1972). (My English translation of the foregoing will be published as *Dissemination* by The University of Chicago Press in 1981 – Minha tradução para o inglês deste texto será publicado como *Dissemination* pela University of Chicago Press, em 1981. N. da A.)

⁵ Ver Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trad. Alan Sheridan (London: Tavistock, 1977), p. 284: “É a descoberta de Freud que dá à oposição significante/significado o pleno alcance de suas implicações: em uma palavra, que o significante tem uma função ativa na determinação de certos efeitos nos quais o significável aparece como que submetido à sua marca, ao tornar-se através daquela paixão o significado.”

Son solitaire drame! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend, car il n'est point d'autre sujet, sachez bien: l'antagonisme de rêve chez l'homme avec à son existence départies par le malheur. (p. 300)

[Seu drama solitário! E que, às vezes – tanto que este andarilho prolonga esses circuitos por um labirinto de atribuições e dores através da suspensão de um ato inconcluso – parece ser o próprio espetáculo para o qual as ribaltas foram feitas, junto com o espaço dourado quasi-moral que elas defendem, pois não há outro assunto, marque isto bem: o antagonismo onírico no homem para com os eventos da predestinação dispensados em sua existência pelo infortúnio.]

Isso não é apenas um lamento por sonhos frustrados de felicidade; é também uma descrição da irredutibilidade da *départition*, que é soberbamente representada pela divisão da ribalta (*rampe*) do teatro em um palco consciente dourado e uma casa escura e populosa.

Em 'O Nenúfar Branco', é o cinto da senhora que serve para dividi-la em duas, a cabeça ou o rosto sendo o eu consciente mundano e a parte abaixo do cinto representando um "charme *instinctif* d'en dessous (ênfase da autora)." Que isso possa ser considerado o significado é indicado pelas expressões "vago conceito" e "délice empreint de généralité." Mas aqui é a consciência, o rosto da mulher, que o poeta deseja reprimir:

Si vague concept se suffit: et ne transgressera le délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil où je regne) chasserait mon trouble, avéré, sur le furtif seuil ou je règne) chasserait mon trouble, avec lequel Il n'a que faire.

[Tão vago conceito basta: e não transgredirá o deleite saturado de generalidade que permite e exige que todas as faces sejam excluídas, a ponto de a revelação de uma (não vá dobrando-a, manifestamente, sobre o furtivo limiar onde eu reino) afugentaria minha confusa excitação, com a qual nada tem a ver.]

Tornar-se uno com o inconsciente do outro sem negociar por meio das divisões e contradições produzidas quando a 'cabeça' consciente, mundana, falante é incluída pode apenas ser um ação frágil, ilegítima, fantasmática, num "furtivo limiar". O "acordo intuitivo" alcançado entre o narrador e o *indécise* – o indiviso – a quem ele suspende sobre a água de sua fantasia pode apenas ser "um nada, feito de sonhos intactos, da felicidade que não terá lugar." Qualquer outra proximidade mais real necessariamente produz ruídos nesse 'acordo intuitivo' uma vez que teria que envolver o abraço da divisão do outro. Desse modo, também, o comando parentético do poeta para não dobrar-se demasiadamente sobre o limiar furtivo sobre o qual ele reina pode ser lido como uma admoestação ao *leitor*, um aviso

de que é a própria furtividade do limiar, não o que se encontra para além dele, que constitui aquilo que o texto manifesta. Divisão, contradição, incompatibilidade e elipse, por conseguinte, se erigem enquanto desafio, enigma, desespero e deleite, tanto do amante quanto do leitor de literatura.

ⁱ **Barbara JOHNSON**, professora de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Harvard, nasceu em Boston, em 1947 e faleceu em 2009. Sua especialização incluía perspectivas estruturalistas e pós-estruturalistas, como a desconstrução, a psicanálise lacaniana e a teoria feminista. Foi uma das responsáveis pela disseminação da obra de Jacques Derrida nos Estados Unidos, razão pela qual foi frequentemente associada à Escola de Yale de crítica literária. Três dos seus livros mais importantes são *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, publicado em 1980 pela Johns Hopkins University Press; "A World of Difference" (1987), e "The Wake of Deconstruction" (1994).

ⁱⁱ **Sueli CAVENDISH, Profª Drª**
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
suelicavendish@hotmail.com