

Sainte, de Mallarmé: aspectos genéticos e estilísticos

Melânia Silva de Aguiar
Universidade Federal de Minas Gerais
PUC Minas

Para D. Ângela Vaz Leão,
mestra de muitos saberes

Tout poème est mystérieux pour qui ne s'est
pas haté d'en dégager le sens et de passer.

Mallarmé

A crítica genética, nos moldes como foi concebida na França por pesquisadores do Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS), na década de 1960, contrapondo-se aos princípios estruturalistas, resgata o sentido histórico dos textos literários na medida em que volta sua atenção para o exame do processo de criação das obras. Não mais o texto “puro e duro”, sincronicamente considerado, mas o texto visto em seu dinamismo temporal, diacronicamente esmiuçado nas etapas que o constituem. A consideração dessas etapas, que configuram na realidade textos distintos, é que levaria Louis Hay a afirmar, em tom provocativo, que “le texte n’existe pas”.¹ Assim,

¹ A tradução do artigo “Le texte n’existe pas: réflexions sur la critique génétique” (HAY, 1985, p. 147-158) pode ser encontrada na coletânea de estudos sobre o assunto *Criação em Processo: Ensaio de Crítica Genética* (ZULAR, 2002).

o objeto da crítica genética, como nos lembra o teórico francês, caracteriza-se pela dualidade de seu *status*, “dado material enquanto documento observado, construção intelectual enquanto *avant-texte*”. E ressalta ainda o crítico:

C'est [...] par une séquence réglée d'opérations analytiques [...] que, du graphisme figé et éclaté d'un tracé, on peut remonter au processus en mouvement d'une genèse et d'une pensée. Pour suivre la démarche de la critique génétique, il faut donc passer par [a.] le manuscrit d'abord, [b.] l'écriture ensuite avant de retrouver [c.] le texte au terme d'une approche nouvelle.²

O poema “Sainte”, de Mallarmé, iniciado, até onde se sabe, em 1865, concluído em 1883 e só publicado um ano depois, é uma dessas composições que oferecem interessante campo de estudo para a gênese textual, levantando problemas sempre presentes nos estudos de literatura, quais sejam a do “sentido” que os textos portam ou sugerem; a validade ou não da abordagem histórica para a compreensão ou fruição dos mesmos; o papel do leitor na recriação dos significados; a opção por traduções ou interpretações mais literais ou intensamente criativas, vistas como uma etapa a mais nessa sequência de produção textual, a negar, mais que a afirmar, a existência de um modelo, matriz, referência de “verdade” original.

A estilística, por sua vez, uma das mais prestigiadas correntes teórico-críticas de meados do século XX, pode

² HAY, 1985, p. 150-151. Tradução (nossa): “É por uma sequência regulada de operações analíticas que, do grafismo congelado e chamativo de um traçado, pode-se remontar ao processo em movimento de uma gênese e de um pensamento. Para acompanhar o modo de proceder da crítica genética, é preciso portanto passar por [a.] primeiramente o manuscrito, [b.] em seguida a *écriture*, antes de reencontrar [c.] o texto, ao final de uma abordagem nova.”

oferecer subsídios importantes para a análise do poema mallarmeano. Em algumas de suas vertentes, a estilística, debruçando-se atentamente sobre o texto, não despreza o papel do leitor e sua recepção aos textos literários, ao mesmo tempo que procura detectar nas minudências da forma intenções ocultas, passagens enigmáticas, sutilezas semânticas que certamente passariam despercebidas a leitores menos voltados para a questão do estilo, individual ou de época. Nesse olhar, não ficaria de fora a dimensão histórica do texto e seu contexto, assim como os significados aparentes ou ocultos nas alusões à época do assunto tratado; nos usos, por exemplo, de arcaísmos, ou – entre outros elementos – na exploração de determinado ritmo e sonoridade, associando-se assim ao olhar sobre o texto a cultura de onde ele emerge. Assim procederam os grandes teóricos da estilística, tal como se vê nos estudos de Auerbach e, ainda, na estilística representada por Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso e Dámaso Alonso.³ Em “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, Amado Alonso ressalta que o estudioso do estilo

(...) trata de **sentir** la operatoria de las fuerzas psíquicas que forman la composición de la obra, y ahonda en el placer estético que mana de la contemplación y experimentación de la estructura poética. Después, sólo después cada uno de los elementos es estudiado y mirado em su papel estructural en la creación poética: ¿qué sugiere aquí este diminutivo? ¿Cómo está constituído el ritmo, qué momento revela del momento de la creación artística y qué

³ Lembre-se, a propósito da voga estilística no século XX, o importante trabalho de Ângela Vaz Leão, datado de 1960, *Sobre a estilística de Spitzer* (LEÃO, 1960) e a presença de princípios dessa corrente em textos críticos da autora, posteriores, como ocorre no estudo “O ritmo em ‘O burrinho pedrês’” (in COUTINHO, 1983).

efectos estéticos produce? ¿Qué papel hace esta metáfora, cuál es su hechura y qué armonía guarda con el sistema entero de la producción entera del autor?⁴

A poesia de Mallarmé, sabidamente hermética, exige do leitor esse olhar atento ao detalhe, próprio da estilística. Veja-se o poema “*Sainte*”, tal como foi publicado pela primeira vez, em 1884:

Sainte

A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Manificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie:

A ce vitrage d’ostensoir
Que frôle une harpe par l’Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

(MALLARMÉ, 1913, p. 81).

As dificuldades de que se reveste a poesia de Mallarmé contribuem certamente para instigar as tentativas de apreensão da mensagem e, por conseguinte, uma operação interpretativa minuciosa; a noção postulada pelo poeta de que “nomear um

⁴ ALONSO, 1955, p. 82.

objeto equivale a suprimir três quartos de prazer da poesia, que é feito de adivinhar pouco a pouco: sugerir-lo, eis o sonho”, posta em prática em sua obra poética, dá bem a medida de sua concepção de poesia e do papel do leitor, “adivinho”, que passa a ser, dos possíveis sentidos do texto.

Vamos recorrer aqui à tradução de “*Sainte*”, feita por Dora F. da Silva, presa sem dúvida a uma concepção de tradução mais literal, sem excluir, no entanto, os impasses (e sugestões) do significado.

Santa

À janela que esconde
O velho sândalo de ouro desmaiado
Da viola cintilante
Outrora com flauta ou mandora,

Está a santa pálida, mostrando
O velho livro que se desdobra
Do Magnificat jorrando
Outrora segundo vésperas, completas:

A esta vidraça de ostensório
Que a harpa do Anjo aflora
Formada com seu vôo vespertino
Para a delicada falange

Do dedo que, sem o velho sândalo
E o velho livro, ela balança
Sobre a plumagem do instrumento,
Musicista do silêncio.⁵

(Dora F. da Silva)

*

⁵ Essa tradução encontra-se no capítulo dedicado a Mallarmé, na edição brasileira de *A estrutura da lírica moderna* (FRIEDRICH, 1978, p. 98).

i) O texto e seu contexto

O exame da gênese desse poema de Mallarmé nos traz informações importantes para um conhecimento mais próximo dos processos de criação utilizados pelo poeta; e a lenda a que o texto remete contribui, certamente, para uma fruição mais completa do poema. Escrito inicialmente em 1865, em Tournon, onde o poeta viveu como professor de liceu, "*Sainte*" é, em sua origem, um poema de circunstância, entendendo-se aqui por poema de circunstância aquele escrito a partir de um fato concreto, uma data ou pessoa que se queira comemorar ou homenagear. Na verdade, muito já se tem dito que toda poesia é poesia de circunstância. Sem entrar no mérito da afirmação, o que se sabe de "*Sainte*" é que teve por título primeiro "*Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin – chanson et image ancienne*" ["Santa Cecília, tocando na asa de um Querubim – canção e imagem antiga"], e que foi dedicado à dama provençal Mme. Cécile Brunet, por ocasião da festa de seu santo. Ela era mulher de Jean Brunet, comerciante de antiguidades, fabricante de vidros e vitrais em Avignon, e madrinha de Geneviève, filha do poeta.

Percebe-se, com a adoção do título posterior, "*Sainte*", na nova versão de 1883, a intenção do poeta de reduzir ou fazer desaparecer tudo o que pudesse remeter a um dado concreto, factual, num evidente processo de 'desrealização', "tirando-lhe toda limitação inequívoca", como observou Hugo Friedrich.⁶ O poema inicial, de divulgação restrita, esteve guardado todos esses anos, vindo a ser publicado em 1884, depois que o poeta submeteu em 1883 a versão definitiva à apreciação de Paul Verlaine. Com muitos outros escritores, Verlaine integrava o grupo que, desde 1877, frequentava as reuniões de terça-feira no pequeno apartamento de Mallarmé, em Paris, onde o poeta

⁶ FRIEDRICH, 1978, p. 99.

já residia desde 1871, após passar, em Tournon e Besançon, pela crise existencial aí vivida com intensidade.

ii) a história e a lenda de Santa Cecília

Segundo a tradição, Santa Cecília, jovem romana do século II, patrona dos músicos desde o século XV, é representada na iconografia cristã junto a instrumentos musicais, como a harpa, a flauta, a viola antiga, a mandora (ou bandola, uma espécie de bandolim, ou pequeno alaúde). Obrigada por sua família a se casar com Valeriano, pertencente como Cecília à alta sociedade de Roma, a jovem, no dia do casamento, a sós com o marido, falou-lhe de seu voto de castidade, dizendo-se protegida por um Anjo. Valeriano respeitou seu voto, e conta ainda a tradição que ela, pregando ao marido o cristianismo, tão convincente foi, que nessa mesma noite ele se batizou, convertendo-se à sua religião. Por influência de Valeriano, seu irmão Tibúrcio também se converteu. Devido a sua fé, os dois moços foram presos e submetidos a torturas para que renunciassem ao deus cristão e voltassem a adorar os deuses romanos. Tendo-se negado a isso, foram mortos. A seguir, Cecília, que providenciou o enterro dos irmãos, logo foi presa, e submetida à tortura de permanecer em uma câmara fechada, com vapores em temperatura elevadíssima. Inexplicavelmente a santa continuou viva, enquanto ouvia uma música angelical que vinha do alto e aliviava seu sofrimento. Condenada à pena capital, um guarda tentou inutilmente cortar-lhe a cabeça. Sempre amparada pela música celestial, só três dias depois veio a morrer dos ferimentos no pescoço. Lê-se, em algumas das versões da história de Santa Cecília, que à noite, um Anjo, para amenizar o sofrimento da santa, abria suas asas, imitando uma harpa, para que ela pudesse dedilhar o instrumento.

Santa Cecília era filha de pais nobres, e é de se supor, conforme alguns biógrafos da Santa, que tenha recebido educação

esmerada, de modo que a prática da música e da poesia lhe fosse familiar. Contudo, essas são apenas suposições, pois

[...] nada do que se sabe da vida desta singular figura cristã nos pode levar à conjectura de que a linda mártir tivesse sido uma musicista de tão extraordinários recursos que na história da arte ocupe lugar de destaque. Apenas no ofício da santa há uma antífona que se refere a órgãos e cânticos, mas sem mais nada nos dizer além disto: “Quando os órgãos tocavam, a virgem Sta. Cecília, no íntimo do seu coração, só ao Senhor se dirigia e cantava: “Permiti, Senhor, que o meu coração e o meu corpo permaneçam imaculados, para que não caia em tentação e seja condenada.”⁷

iii) o texto e o prototexto

De “*Sainte*” se conhece hoje a versão de um manuscrito autógrafa de 1865, provavelmente, como se disse, a primeira do poema oferecido a Mme. Cécile Brunet; feita em Tournon, apresenta-se mais explícita do ponto de vista das ideias aí expressas. Em carta escrita a um amigo em dezembro desse ano, Mallarmé refere-se à composição como “poema melódico”. E o subtítulo do poema acrescenta a essa ideia “musical” a da visualidade, da “imagem”, como se pode ver no manuscrito autógrafa do poema:

Sainte Cécile Jouant sur l’Aile d’un Chérubin
(chanson et image ancienne)

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De la Viole étincelant
Jadis parmi flûte ou mandore,

⁷ BORBA; GRAÇA, 1963, p. 152.

Est une Sainte recélant
Le livre vieux qui se déplie
Du Manificat ruisselant
Jadis à véprée et complie,

Saint à vitrage d’ostensoir
Pour clore la harpe par l’ ange
Offerte avec son vol du soir
À la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.⁸

Embora seja essa a “matriz”, ou uma das matrizes do poema, pode-se perceber, dessa versão para a versão final, um nítido aprimoramento. É de se supor que tenham existido outras versões intermediárias, não vindas à luz, e que poderiam dar testemunho mais detalhado do trabalho ingente de Mallarmé para chegar à forma por ele considerada digna de publicação. Interessam-nos aqui, sobretudo, as diferenças entre as versões conhecidas, diferenças estas que indiciam um novo modo de conceber a criação poética e possibilitam uma abertura para a compreensão da lírica que viria a ser realizada posteriormente.

A concepção de “poesia pura”, que pretende expurgar do texto poético tudo o que seja acidental, supérfluo, poderá ser aqui levada em conta na versão última de “*Sainte*”, onde de fato estão ausentes (ou ocultos) aqueles dados “históricos”, relacionados à gênese do poema. Entretanto, o caráter imensamente intrigante/ instigante da composição, acima referido, motiva o leitor a buscar

⁸ Esta versão do poema (Col. Mondor) foi obtida no endereço eletrônico disponível em: <<http://www.unice.fr/AGREGATION/SAINTE.html>>, acesso em: 10 jul. 2007, e dela muitos estudiosos dão notícia.

mais fontes para a compreensão do texto, belíssimo em si mesmo, mas como que a exigir aquela aproximação gradual, de adivinhação de algo mais, que permanece oculto (como a figura misteriosa dessa Santa que apenas se esboça na janela e no vitral de custódia, esse último vocábulo indicando, na versão manuscrita, o lugar destinado a guardar – “*pour clore*” –, encerrar a harpa).

O texto publicado do poema, guardando semelhanças com o manuscrito, parece remeter a um vitral⁹ de igreja em que ocorrem cenas da lenda cristã; aí as sinestésias se impõem, envolvendo os sentidos da visão, da audição, do tato e até do olfato, com a sugestão do aroma do sândalo, madeira de que seria feito o instrumento, “*viole*”, nomeado no terceiro verso, ou, possivelmente, a caixa que guarda a “*viole*”. O tempo do vitral é o tempo da prisão da santa, mas é também o tempo anterior, de brilho musical, de atmosfera religiosa. Ocorre, assim, uma ausência de fronteiras temporais, como se o poema promovesse, em sua estaticidade, a apreensão de uma realidade atemporal. Se o poema, como a música, é uma arte que se desenvolve no tempo, aqui o poema se aproxima das artes espaciais, como a pintura e a escultura. E se tomamos as noções de tempo e espaço como uma das grandes marcas diferenciais das artes, como queria Lessing, em seu *Laocoonte*,¹⁰ Mallarmé parece aqui desafiar essa crença, negando-se a uma sequência lógica, discursiva, de sucessão temporal, e optando por uma sintaxe complexa, que desafia a leitura fluente do poema e nos faz “ver”

⁹ Não nos parece despropositado lembrar que Jean Brunet, marido de Cécile Brunet – a quem foi dedicado o poema – era comerciante de antiguidades e fabricante de vidros e vitrais em Avignon. A homenagem parece, pois, abranger o casal.

¹⁰ A poesia e a música, artes cujas formas se sucedem no tempo, se distinguem, conforme Lessing, das artes cujas formas coexistem no espaço, como a pintura e a escultura. (LESSING, 2001).

um espaço povoado por uma Santa rodeada de objetos antigos. Os verbos, no presente ou no particípio presente, parecem apontar para um tempo imutável; “tempo congelado” em sua eternidade, como congelada é a imagem da Santa, presa numa rede histórica de significados, passados de geração em geração.

O poema apresenta duas partes nítidas, as duas primeiras estrofes constituindo a primeira parte. Na janela, está a santa pálida, escondendo o velho sândalo (a madeira da viola, ou a caixa da viola, ou a viola, por metonímia), outrora cintilante, juntamente com a flauta e a mandora, e hoje se desdourando, empalidecendo (podemos dizer, “emudecendo”); também desbotadas estão as linhas e cores do velho vitral e do livro velho que a santa exhibe e que jorra os sons das vésperas ou das completas, conforme as horas canônicas do ofício divino ou breviário.

Na segunda parte (as duas estrofes seguintes), completa-se o sentido da lenda, sentido dificultado pela complexidade, ou incompletude sintática (própria, aliás, de outros textos de Mallarmé). Nesse vitral de ostensório (está a santa pálida), que uma harpa roça, toca de leve, harpa formada pelo Anjo com seu voo noturno (sua asa aberta) para a delicada falange do dedo que, sem o velho sândalo (ou a viola feita de sândalo) nem o velho livro, ela balança sobre a plumagem instrumental, musicista do silêncio.

Observem-se as muitas simetrias do poema: inicialmente a simetria entre as duas partes, iniciadas por um indicativo de espaço (“*À la fenêtre*” / “*À ce vitrage*”), onde se entremostra a santa, configurando, na repetição da preposição “À”, uma anáfora, figura cara ao preciosismo retórico. Nesse espaço (“janela” e “vitral de ostensório”), a figura da santa se faz estaticamente presente, mas sempre ligada a vocábulos que expressam um semi-ocultamento, como se vê em “*recélant*” (de “*recéler*” / esconder) e “*ostensoir*” (ostensório, custódia), objeto onde se ostenta e, ao mesmo tempo, se guarda o sagrado (a hóstia/a santa). Verifique-se ainda a presença simétrica dos vocábulos (“*jadis*” / “*jadis*”), nos

versos finais das duas primeiras estrofes, indicadores de um tempo passado (embora fundido ao presente). Ou ainda, nos segundos versos das duas primeiras estrofes, a presença dupla e também simétrica do adjetivo “*vieux*” (“*santal vieux*” / “*livre vieux*”). Os substantivos “*santal*” e “*livre*”, sugerindo a viola feita de sândalo (ou guardada num estojo de sândalo) e ainda o breviário, têm significados nucleares no poema, pois são fundamentais para trazer à cena a música e a religião presentes na lenda. Esses vocábulos reaparecem na última estrofe, “colhidos” do texto (com o adjetivo “*vieux*” em posição invertida), como no velho procedimento tão usual no barroco, também simétrico, da disseminação e recolha.

A atmosfera dominante no poema é a dos quadros religiosos da Idade Média, banhados por luz suave e crepuscular, e lembrando, como já observaram alguns críticos, as magníficas Anunciações italianas. Os objetos em processo de desbotamento, o vitral empalidecido como a Santa, a referência a instrumentos arcaicos (“*mandore*”), tudo remete a algo muito velho, à lembrança dessa musicista antiga que, com sua arte e sua santidade, no vitral e na lenda, só pode extrair o silêncio, o som imaginário do instrumento improvisado pelo Anjo. O quadro lembra assim uma “poesia muda”, tal como foi definida a pintura (“a pintura é poesia muda; a poesia é pintura falante”, já dissera o poeta grego Simônides de Ceos). A conjunção das três artes, a pintura, a música, a poesia, traduz no poema o anseio de uma arte única, completa, em que as realidades se correspondem, como queria Baudelaire, um dos mestres de Mallarmé.

A música sempre teve presença importante na poesia mallarmeana. Mas, como já foi observado pela crítica, o poeta exerceu a sua arte de tal forma, que a música não foi simplesmente um pretexto para o discurso do sentimento. Ela é mais do que isso; está entranhada na intimidade do texto, este explorando os contrastes, as pausas, os cortes, as retomadas. Como afirma o próprio poeta com relação a seu poema *Hérodiade*:

J'ai, du reste, là, trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives. Ajoute, pour plus de terreur, que toutes ces impressions se suivent comme une symphonie, et que je suis souvent des journées entières à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est leur parenté et leur effet.¹¹

Quase não ocorrem no poema "*Sainte*" verbos de ação. O próprio ritmo dos versos é lento, e o movimento, quando se manifesta, é suave, delicado, como a própria falange do dedo da santa, com que ela toca de leve a harpa ("plumagem instrumental"). A evocação musical também se manifesta no poema através dos recursos sonoros utilizados. Desse modo, a leitura silenciosa e concentrada do poema fará emergir uma sequência de versos octossilábicos, ricos de repetições, de assonâncias, de pausas e *enjambements*. As sonoridades podem ser percebidas nas rimas, entre outras, em "ant" ("*reclant*", "*étincelant*", "*étalant*", "*ruisselant*") ou em "al" ("*santal*", "*instrumental*"); nas reincidências internas de fonemas, como em "*vitrage*" / "*plumage*"; ou nas assonâncias como em "*vieux*", "*viole*", "*vêpre*", "*vitrage*", ou como em "*du doigt*"; ou, ainda, nos "cícios", perceptíveis em "*musicienne du silence*", considerado um dos mais belos versos da literatura francesa.

Ler o poema é, pois, deliciar-se com a sonoridade, a delicadeza das imagens, o mistério, a beleza. E a riqueza informativa trazida pelos componentes da história de Santa Cecília, componentes esses que vão sendo adivinhados à

¹¹ BACKÈS, in MICHEL, 1998, p. 441. Tradução (nossa): "Não obstante, aí eu encontrei uma maneira íntima e singular de pintar e de anotar impressões muito fugidias. Acrescente, para mais espanto, que todas essas impressões se sucedem como uma sinfonia e que fico às vezes dias inteiros a me perguntar se esta pode se seguir àquela, qual é seu parentesco e seu efeito."

medida que a leitura e a releitura avançam, aqui se presta à teoria poética de Mallarmé, confirmando a ideia de que o prazer da leitura do poema “é feito de adivinhar pouco a pouco”, de se deixar tocar pelo mistério do texto. Note-se, no entanto, que o sentido da história não é aqui senão um elemento do poema. Ou, como bem observou Jean-Louis Backès, a propósito do sentido e da teoria poética de Mallarmé:

Pour la première fois peut-être dans l’histoire de la poésie, un poète affirme que le sens n’est qu’un élément de la poésie, et qui pourrait faire défaut. Quelques années plus tard, des musiciens douteront que la tonalité classique soit le seul principe constructif possible, des peintres penseront que le sujet peut être écarté, oubliée toute volonté de représenter le réel.¹²

A representação do real cede, pois, lugar ao irrepresentável, e a música presente nos versos torna-se mental, música do silêncio, o poeta sendo, como a Santa do poema, musicista do silêncio. Persiste o mistério, jamais desvendados os significados em sua integridade (como se isso fosse possível).

Depois de tudo, resta-nos, pelo menos, o prazer da tentativa, e de continuar mais uma vez tentando, e ainda uma outra vez, instigados sempre por uma poesia que se faz eterna, porque aberta sempre aos “fantasmas” de cada um, individuais e, de certo modo, intransferíveis.

¹² BACKÈS, in MICHEL, 1998, p. 440. Tradução (nossa): “Talvez pela primeira vez na história da poesia, um poeta afirma que o sentido não é senão um elemento da poesia, e que poderia não se manifestar. Alguns anos mais tarde, músicos duvidarão de que a tonalidade clássica seja o único princípio construtivo possível, pintores pensarão que o assunto pode ser descartado, esquecida toda vontade de representar o real.”

Referências

AGUIAR, Melânia Silva de. O poema *Sainte* de Mallarmé: tradução, crítica e invenção. In: AGUIAR, Melânia Silva de; LOBO, Suely Maria de Paula e Silva (Org.). *Poesia, tradição e modernidade*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

AGUIAR, Melânia Silva de; LOBO, Suely Maria de Paula e Silva (Org.). *Poesia, tradição e modernidade*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

ALONSO, Amado. *Materia y Forma en Poesía*. Madrid: Gredos, 1955.

BACKÈS, Jean Louis. MALLARMÉ Stéphane. In MICHEL, Albin. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française XIX Siècle*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1998. p. 437-447.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Lisboa: Cosmos, 1963.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da Metade do Século XIX a Meados do Século XX*. Trad. do texto por Marise M. Curioni; trad. de poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HAY, Louis. Le texte n'existe pas: réflexions sur la critique génétique. *Poétique*, Paris, Seuil, n. 62, p. 147-158, 1985.

LEÃO, Ângela Vaz. *Sobre a estilística de Spitzer*. Belo Horizonte: UMG, 1960.

LEÃO, Ângela Vaz. O ritmo em "O burrinho pedrês". In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1913.

MALLARMÉ, Stéphane. *Sainte Cécile Jouant sur l'aile d'un Chérubin (chanson et image ancienne)*. Disponível em: <<http://www.unice.fr/AGREGATION/SAINTE.html>>. Acesso em: 10 jul. 2007.

MICHEL, Albin. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française XIX Siècle*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1998.

SEABRA, José Augusto (Org.) *Stéphane Mallarmé. Poemas Lidos por Fernando Pessoa*. Tradução e Prefácio. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de Crítica Genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Resumo

O objetivo deste trabalho é demonstrar a importância da contribuição da crítica genética e da estilística ao processo de análise de poemas e, de modo especial, aos modos de leitura do misterioso e instigante poema “*Sainte*”, de Mallarmé.

Résumé

Le but de ce travail est de démontrer l'importance de la contribution de la critique génétique et de la stylistique au procès d'analyse de poèmes et, de manière spéciale, aux possibilités de lecture du mystérieux et stimulant poème “*Sainte*”, de Mallarmé.