

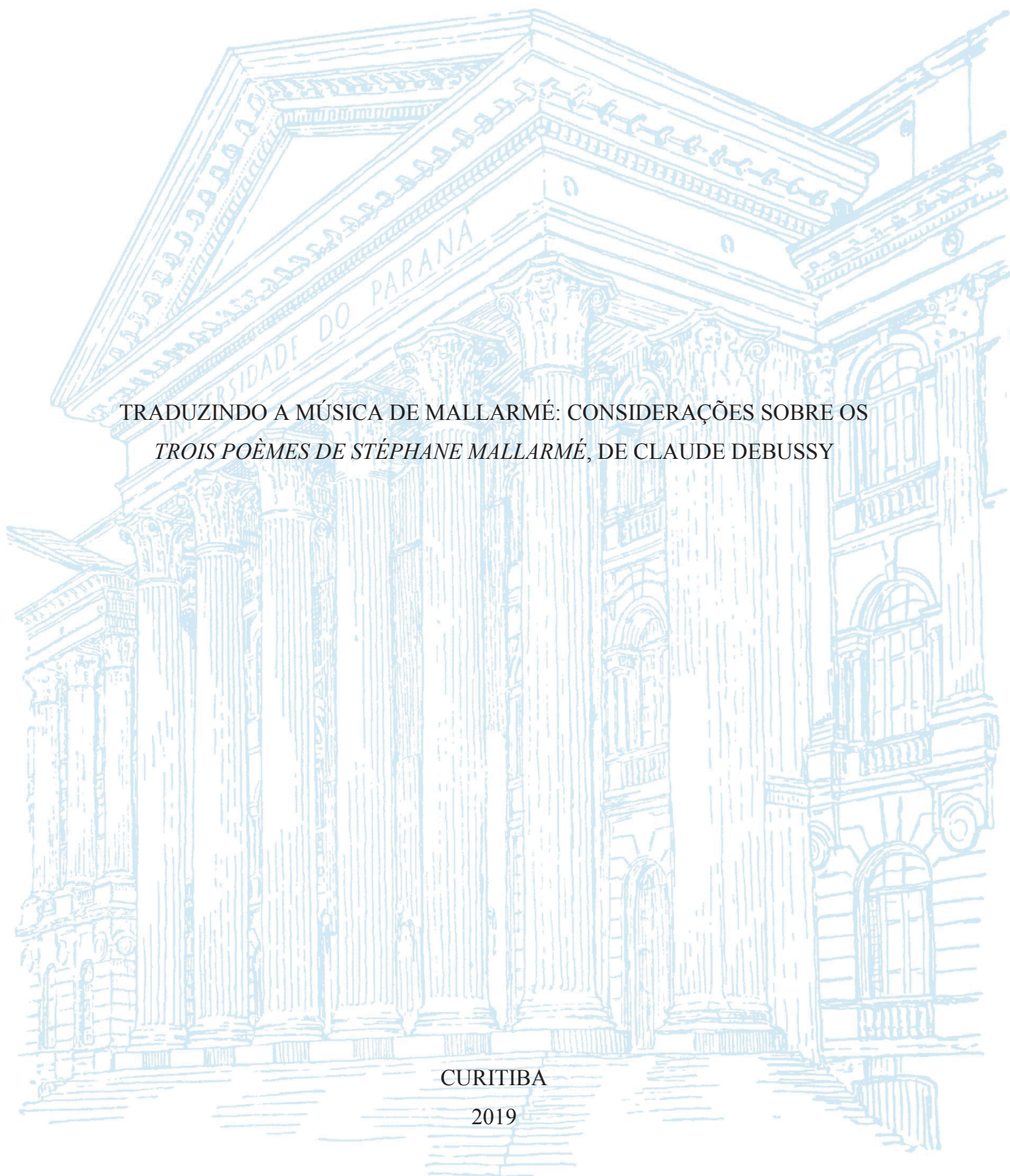
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

YURI AMAURY PIRES MOLINARI

TRADUZINDO A MÚSICA DE MALLARMÉ: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS
TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ, DE CLAUDE DEBUSSY

CURITIBA

2019



YURI AMAURY PIRES MOLINARI

TRADUZINDO A MÚSICA DE MALLARMÉ: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS
TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ, DE CLAUDE DEBUSSY

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

Coorientadora: Profª. Dra. Zélia Maria Marques Chueke

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Molinari, Yuri Amaury Pires

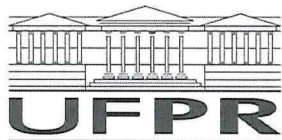
Traduzindo a música de Mallarmé : considerações sobre os *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, de Claude Debussy. / Yuri Amaury Pires Molinari. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

1. Mallarmé, Stéphane, 1842 - 1898. 2. Debussy, Claude, 1862 - 1918. 3. Poesia francesa – Tradução e interpretação. 4. Música. I. Título.

CDD – 841.8



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **YURI AMAURY PIRES MOLINARI** intitulada: **Traduzindo a música de Mallarmé: considerações sobre os *Trois poèmes de Stephane Mallarmé, de Debussy***, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 20 de Fevereiro de 2019.

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

SANDRA MARA STROPARO

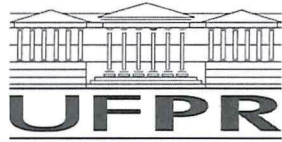
Avaliador Interno (UFPR)

ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE

Avaliador Externo (UFPR)

ISAAC FELIX CHUEKE

Avaliador Externo (UNESPAR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº899

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte de fevereiro de dois mil e dezenove às 09:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, nº 460, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **YURI AMAURY PIRES MOLINARI** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada **Traduzindo a música de Mallarmé: considerações sobre os *Trois poèmes de Stephane Mallarmé, de Debussy***. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRE ANDRE NODARI (UFPR), SANDRA MARA STROPARO (UFPR), ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE (UFPR), ISAAC FELIX CHUEKE (UNESPAR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRE ANDRE NODARI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 20 de Fevereiro de 2019.

ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

SANDRA MARA STROPARO
Avaliador Interno (UFPR)

ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE
Avaliador Externo (UFPR)

ISAAC FELIX CHUEKE
Avaliador Externo (UNESPAR)

Nanum gigantum humeris insidentem

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.

Fuir! là-bas fuir!

AGRADECIMENTOS

Ao Afro, por ser um cachorro - e algo mais que isso.

Ao imenso orientador, Guilherme Gontijo Flores, por ter topado a empreitada heterodoxa e algo herege desta dissertação. E pela orientação humana, atenta, zelosa. E pelos papos variegados, pela interlocução e todos os extras - a parte melhor desses dois anos.

À imensa coorientadora, Zélia Maria Marques Chueke, pelas horas de conversa sobre Debussy. E pela imersão na música. E por tudo o mais.

A Sandra Mara Stroparo, por ter-me feito aprender (direta ou indiretamente) tudo que sei sobre Mallarmé. E por toda a gentileza, solicitude, leituras, empréstimos de livros, prosas. E também por ter aceitado fazer parte da banca de defesa.

A Isaac Chueke, pelo acompanhamento extraoficial desta pesquisa. E pela leitura, quando da banca de qualificação. E também por ter aceitado fazer parte da banca de defesa.

A Caetano Galindo, por também ter acompanhado extraoficialmente esta pesquisa desde o começo. E pelo parecer inicial quando do Seminário de Teses e Dissertações. E pela leitura e comentários *bad cop* quando da banca de qualificação.

A Paulo Juarez Rueda Strogenski e Rogério Caetano de Almeida, por terem começado tudo isto que continua, moto-perpétuo.

À Fundação CAPES, pelo financiamento sem o qual esta pesquisa não teria sido factível. E por resistir num país em que o estudo e a pesquisa universitária ainda são privilégio de poucos.

Aos meus pais, *sine qua non*.

À Mariana, *sine qua non plus*.

Ao Lilo, pela salutar companhia e pelos anos de amizade à Ismael & Queequeg.

RESUMO

O ambiente interestético e intersemiótico da Paris finissecular talvez não encontre melhor expressão que na relação entre Stéphane Mallarmé e Claude Debussy: este, leitor voraz de poetas francófonos; aquele, grande admirador da música; ambos, vinculados, de uma forma ou de outra, ao fenômeno estético chamado Impressionismo, que se originou na pintura e acabou por perpassar outras formas de arte (HAUSER, 1972 [1951]), e ao Simbolismo francês. A atenção despendida por Mallarmé em suas teorizações acerca da natureza da poesia e de sua relação com a música, bem como em sua pesquisa poética a partir de noções pessoalíssimas de ritmo e musicalidade, torna-se muito mais interessante ao considerarmos que seus poemas foram musicados por Debussy em pelo menos duas ocasiões: no *Prélude à L'Après-midi d'un Faune* (1894), para orquestra – obra esta que foi saudada pelo próprio poeta –; e nos *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), para piano e voz. A presente pesquisa propõe uma análise do ciclo vocal *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* pelo viés da tradução intersemiótica idealizada por Roman Jakobson (1968) e explorada por Julio Plaza (2013). Para tanto, principiaremos por um comentário acerca da complexa relação de Mallarmé com a música e com Debussy; em seguida, passaremos a considerações acerca da pertinência da noção de tradução no âmbito duma obra que transpõe a poesia para a música. Isso se dará, primeiramente, num diálogo com a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2006), e então com um breve panorama das teorizações acerca da tradução que abordam a multiplicidade dos sistemas semióticos (JAKOBSON, 1968) e a especificidade do texto estético em tradução (CAMPOS, 2013 [1962]) - teorizações, essas, que inspiraram declaradamente a teoria de Plaza. A teoria plaziana da tradução intersemiótica será, então, devidamente esmiuçada e explanada em seus pressupostos e origens teóricas oriundos da semiótica peirceana e em sua proposta metodológica. Finalmente, as três *mélodies* que constituem os *Trois Poèmes...* serão analisadas em função das relações que o texto musical (tradução) estabelece com o texto poético (original); um estudo inicial de cada um dos poemas, isoladamente, precederá essa análise em certa medida multimodal.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Mallarmé. Debussy. Poesia. Música.

ABSTRACT

The inter-aesthetic and intersemiotic environment of fin-de-siècle Paris may not be better represented than in the relationship between Stéphane Mallarmé and Claude Debussy: the first, a great admirer of music; the second, a voracious reader of francophone poets; both linked, in one way or another, to the aesthetic phenomenon of Impressionism, whose origins in painting eventually permeated other forms of art (HAUSER, 1972 [1951]), and to French Symbolism. Mallarmé's efforts in his theorizations about the nature of poetry and its relation to music, as well as in his poetic research based on his highly personal notions of rhythm and musicality, becomes much more interesting when we consider that his poems were set to music by Debussy at least on two occasions: in the *Prélude à L'après-midi d'un Faune* (1894), for orchestra – a work that was hailed by the poet himself –; and the *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), for piano and voice. The present research proposes an analysis of the vocal cycle *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* based on the notion of intersemiotic translation that was idealized by Roman Jakobson (1968) and explored by Julio Plaza (2013). In order to do so, we shall begin with a commentary on Mallarmé's complex relationship with music and with Debussy; then we will turn to considerations about the pertinence of the concept of translation in the scope of an oeuvre that transposes poetry into music. This will be done first by establishing a dialogue with Linda Hutcheon's theory of adaptation (2006), and then by drawing a brief panorama of translation theories that address the multiplicity of semiotic systems (JAKOBSON, 1968) and the specificity of the aesthetic text in translation (CAMPOS, 2013 [1962]) – theses which have inspired Plaza's theory. We will then proceed to examining and explaining Plaza's theory of intersemiotic translation in its theoretical presuppositions and origins (stemming from Peircean semiotics) and its methodological proposal. Finally, the three *mélodies* that constitute the *Trois Poèmes...* will be analyzed according to the relations that the musical text (the translation) establishes with the poetic text (the original); an initial study of each of the poems, alone, will precede this analysis that can be considered, to some extent, multimodal.

Keywords: Intersemiotic translation. Mallarmé. Debussy. Poetry. Music.

Aos meus mortos: vô João,
vó Avany, vô Luís e Vitor Caldas.

E aos meus vivos – todos.

SUMÁRIO

1	Introdução	9
2	Sobre música e Mallarmé	17
2.1	Mallarmé e Debussy	27
3	Da tradução	31
3.1	Jakobson: a tradução como equivalência	35
3.2	Haroldo de Campos: a tradução como isomorfismo	37
3.3	Plaza: o pensamento como tradução	39
3.4	Plaza: o signo estético em tradução	41
3.5	Plaza: intersemiose na tradução	43
3.6	Plaza: formas e funções na tradução intersemiótica	51
3.7	Plaza: breve tipologia das traduções intersemióticas	56
4	<i>Soupir</i>	60
4.1	O poema	60
4.2	A canção	63
5	<i>Placet Futile</i>	87
5.1	O poema	87
5.2	A canção	93
6	<i>(Autre) Éventail</i>	127
6.1	O poema	127
6.2	A canção	134
7	Considerações finais	165
	REFERÊNCIAS	169
	ANEXO	173

1 – Introdução

Aproximadamente cinco anos antes de sucumbir a um câncer, o músico francês Claude Debussy (1862-1918) compôs o último de uma série de ciclos vocais baseados em poemas de escritores contemporâneos seus. Iniciada em 1888, com o conjunto *Ariettes Oubliées* (referente à obra *Romances sans Paroles*, de Paul Verlaine, publicada em 1874), a sequência de canções que atravessa quase três décadas se encerra em 1913 com os *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, conjunto inspirado – como o título nada sutilmente sugere – em três textos selecionados de *Poésies* (1899), primeira coletânea de poemas de Stéphane Mallarmé. Os textos musicados, por sua vez, datam de 1866 (“Soupir”), 1862 (“Placet Futile”) e 1884 (“Éventail”) - abrangendo, portanto, poemas do começo da carreira de Mallarmé, ainda eivados da influência doutros autores, e do momento em que seu estilo de escrita começa a se afirmar mais idiossincraticamente.

Antes de passarmos a um comentário mais específico das canções e dos poemas, algumas considerações devem ser feitas: em primeiro lugar, o fato de os *Trois Poèmes...* se situarem ao final de uma longa linha de composições que se valem da poesia de autores franceses consagrados (Baudelaire, Villon) ou, à época, ainda por consagrar (Verlaine, Pierre Louÿs e o próprio Mallarmé). Poderíamos imaginar um arco evolutivo que liga, digamos, a estética ainda devedora do wagnerismo dos *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* (1889) ao estilo dos anos finais da carreira de Debussy, após a realização e o êxito de suas grandes obras sinfônicas, que se manifesta de maneira algo pessoal nos *Trois Poèmes...* – o que nos levaria à hipótese algo arriscada de que a arte da canção debussyniana passou por um desenvolvimento que culmina nesta última obra, ou, ao menos, num momento final em que ela se situa, e que representaria o apogeu estético da canção de Debussy (um estudo diacrônico das canções, levando em conta as outras composições, far-se-ia necessário para aprofundar e verificar esta hipótese; este não é, entretanto, o escopo da presente pesquisa).

Deve-se, também, considerar que o contato com a obra de Mallarmé acontece em dois momentos distintos: nas canções aqui estudadas e, nove anos antes, no *Prélude à L'après-midi d'un Faune* (1894). Observa-se aí, por um lado, a diferença de seleção dos textos, uma vez que o “L'Après-midi d'un Faune” é um dos mais célebres poemas do autor, ao passo que os escolhidos para as canções não gozam de semelhante prestígio; por outro lado, o uso que Debussy faz do texto mallarmaico também se mostra desigual, já que, no *Prélude...*, o poema é evocado apenas instrumentalmente, enquanto no ciclo vocal

cada texto é deveras enunciado pela voz. Deveríamos inquirir-nos a razão por que Debussy teria retornado a Mallarmé após o sucesso definitivo de sua empreitada anterior (o próprio poeta elogiou o prelúdio¹): se uma necessidade afetiva (os artistas eram amigos entre si), literária (o fascínio pelos poemas determinou uma nova composição), musical (a própria música determinou o texto a ser utilizado) ou crítica (insatisfação com o *Prélude...* ou desafio deliberado de nova transposição do texto mallarmaico, a partir doutros meios). Seja qual for a razão – de resto, provavelmente impossível de ser determinada ao certo –, resta-nos um olhar de suspeita para com a obra aqui abordada, e uma interrogação que, questionando uma audição e análise inocentes, contribuirá para uma discussão mais ampla neste estudo.

Por último, diga-se que a relação de Debussy com a literatura, a exemplo doutros compositores, não se circunscreve às canções e ao poema sinfônico: as obras líricas do músico evidenciam sua relação com Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, de 1902), Gabriele D’annunzio (*Le Martyre de saint Sébastien*, de 1911), Dante Gabriel Rossetti (*La Damoiselle Élue*, de 1888) e Edgar Allan Poe² (*La Chute de la Maison Usher* e *Le Diable dans le Beffroi*, inacabadas), apesar de os contextos em que essas criações foram compostas, bem como as motivações de Debussy em cada caso específico, serem variados³. Até aqui, tecemos considerações concernentes à obra de nosso compositor em seu aspecto imanente; e, embora as problemáticas levantadas acima necessitem de pesquisas específicas para elucidá-las a contento e com rigor, cremos que o presente trabalho colaborará de maneira qualitativa para esclarecê-las.

Há ainda o curiosíssimo fato, digno de nota, de Maurice Ravel ter composto exatamente no mesmo ano, e publicado no início do seguinte, um ciclo vocal também intitulado *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, cuja seleção de poemas contém dois dos encontrados na obra de Debussy (“*Soupir*” e “*Placet Futile*”). Esta singular ocorrência – ao que tudo indica, inexplicável coincidência, e talvez fortuita – teria contribuído para alimentar o rumor duma suposta rivalidade entre os compositores, que já eram

¹ Cf. Jean-Michel Nectoux, 1998, p. 170; Mallarmé teria enviado uma carta a Debussy em 23 de dezembro de 1894, dizendo “*Je sors du concert, très ému: la merveille!*”.

² Ver *Debussy e Poe*, de Arthur Nestrovski (1986), para um estudo mais aprofundado da relação do músico francês com o poeta e prosador norte-americano.

³ Se o texto de Rossetti teria sido escolhido por seu material dramático e seu caráter indeterminado e neutro para o terceiro envio de Debussy na Villa Médicis (BARRAQUÉ, 1962, p. 63) – e da mesma forma o de Maeterlinck, que recebeu numerosos cortes (BARRAQUÉ, *idem*, p. 118) –, a parceria com D’annunzio teria sido proposta pelo próprio poeta (BARRAQUÉ, *idem*, p. 164), e a escolha dos textos de Poe, pautada na afinidade pessoal do compositor com a obra do americano (NESTROVSKI, 1986, p. 80).

considerados, ademais, os maiores nomes da música erudita francesa da época; não obstante, não há evidências de que um ou outro tenham tido conhecimento das atividades artísticas de seu colega no que concerne a essas obras específicas, à parte o fato de Debussy, ao requisitar de Mallarmé os direitos de adaptação de poemas deste, ter descoberto que tais direitos já tinham sido cedidos a Ravel (GOUBAULT, 2002, p. 154). De qualquer forma, a inspiração e a escolha de poemas aparentam ter surgido independentemente, a partir da paixão de ambos pela poesia do pai do Simbolismo.

São as diferenças entre as obras dos dois músicos, entretanto, que apresentam interesse para o olhar crítico; pois, apesar das semelhanças que se acumulam (mesmo autor, mesmos poemas, mesmo formato, mesma escola musical), o tratamento dado ao texto mallarmaico revela variações e discrepâncias dignas de nota. Debussy opta por apenas um piano solitário no acompanhamento da voz, enquanto Ravel se vale duma pequena orquestra de câmara com flautas, clarinetes, piano e quarteto de cordas. Dada a estética do compositor, não se pode dizer que a massa sonora de Ravel seja mais grandiosa ou opulenta que a de Debussy: ambos criam uma ambiência sutil e algo intimista para os poemas. Mas o volume sonoro da orquestra é, claro, muito maior que o do piano de Debussy; e a variedade de timbres que se alternam contrasta com a singeleza do som do piano que, mesmo diversificando as dinâmicas e cores do acompanhamento, parece propiciar uma atmosfera de quietude e solidão mais acentuada. As linhas vocais de Ravel se movimentam de forma contínua e fluida, num ritmo discreto; já as linhas debussynianas são mais variadas e fragmentárias, estabelecendo descontinuidades e interrupções abruptas, e alternando momentos de tensão e de relaxamento.

Esta brevíssima (e insuficiente) análise comparativa das obras nos leva ao supracitado comentário específico das canções, com vistas a situar o leitor em relação à obra – que, provavelmente, jamais escutou, por não se tratar duma das composições mais conhecidas de Debussy. Uma análise mais profunda, no entanto, será postergada, pois não atende aos propósitos duma introdução.

Os *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* consistem, pois, em três canções para voz e piano; o texto a ser cantado é constituído por três poemas de Mallarmé, frequentemente interpretados (nas gravações mais difundidas) por cantoras – o que, de saída, gera uma espécie de vaga dissonância no nível do conteúdo dos textos, pois em dois deles pressupõe-se um eu-lírico masculino, e em todos o discurso poemático, eivado de tensões sexuais, é dirigido a uma figura feminina (poderíamos ler aí, talvez apressadamente, uma aproximação com os poemas sáficos de Pierre Louÿs, musicados por Debussy em dois

belíssimos ciclos vocais anteriores). E, diferentemente do que porventura se poderia esperar dum conjunto de canções baseadas no texto de poemas, os *Trois Poèmes...* não apresentam a forma musical típica das canções e baladas trovadorescas, por exemplo, que contam com uma estrutura rígida e bem-delimitada, acompanhamento constante e linhas vocais que privilegiam e conservam o metro e o ritmo dos versos do poema.

Pelo contrário: trata-se, aqui, de canções com estruturas complexas, que evitam a repetição; o acompanhamento pianístico procura fugir ao óbvio, alternando dinâmicas variadas que não seguem padrões previsíveis nem uma tonalidade fixa, e impondo-se, por vezes, sobre a voz, de modo que acaba por usurpar o lugar de prestígio que ela tradicionalmente ocupa em canções; as linhas vocais, finalmente, não obedecem à divisão em versos e à métrica dos poemas originais, estabelecendo, ao contrário, um fluxo imprevisível e fragmentário que manipula as durações, alturas e silêncios de modo a tornar irreconhecível o padrão dodecassílabo (e, no caso de “Éventail”, octossílabo) dos versos.

Nisto, é claro, a obra em questão não se afasta do padrão musical das canções líricas, *mélodies*⁴ e *lieder*; a complexificação de estrutura, acompanhamento e linha vocal constituem, se não a norma, ao menos um recurso frequentemente empregado nessas formas. Da mesma maneira, ela conserva a tendência do *lied* wagneriano a estipular apenas uma nota para cada sílaba poética, recusando floreios que obscureçam a matéria fônica das palavras, num gesto de aparente fidelidade à poesia. Ao ressaltar nos *Trois Poèmes...* estas características comuns à canção erudita não pretendemos interpretá-las como inovações estilísticas peculiares da obra em questão, mas evidenciar aspectos significantes de suma importância pra compreensão da obra que podem não ser tão óbvios ao leitor não iniciado nos estudos musicais.

Propomos, neste estudo, analisar as canções presentes em *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* pelo viés da tradução. Dessarte, ser-nos-á necessário, primeiramente, discutir a noção de tradução e sua aplicabilidade à obra em questão, para então, posteriormente, esmiuçar a teoria tradutória a ser utilizada na análise – a saber, a Tradução Intersemiótica, proposta por Julio Plaza, em livro homônimo de 2013. Teoria pouco conhecida no meio acadêmico, precisaremos introduzi-la devidamente ao leitor, tecendo

⁴ Ao longo da presente pesquisa, utilizaremos intercambiavelmente os termos “canção” e “*mélodie*” para nos referirmos aos objetos de estudo; do ponto de vista musicológico, seria mais acurado valermos-nos exclusivamente de “*mélodie*”, nome do gênero musical erudito específico das transposições musicais de poemas francófonos (equivalente, portanto, ao *lied* alemão). O termo “*chanson*”, por outro lado, refere-se particularmente às canções de origem popular.

um panorama simultaneamente amplo e profundo de seus pressupostos principais e dos aspectos mais relevantes para este trabalho. Por fim, no que tange ainda a essa teoria, exploraremos, aprofundaremos e alargaremos os parâmetros da tradução intersemiótica de cunho musical apenas parcamente esboçados por Plaza, e insuficientes no que diz respeito à música erudita, para então chegarmos a uma metodologia de análise plenamente funcional.

Deveríamos ponderar como a abordagem da tradução surge na presente pesquisa, visto que o enfoque mais previsível seria o da musicologia. Longe de ser introduzida mecanicamente a partir duma inclinação teórica pessoal, a tradução surge do próprio seio do objeto de estudo, dada a sua natureza multimodal. Abarcando música e poesia, letra e melodia, a obra se erige sobre uma relação interartes. As duas expressões artísticas aí presentes, no entanto, não se valem do mesmo sistema de significação para gerar seu sentido – os signos linguísticos diferem dos musicais, qualitativa e quantitativamente. Trata-se, portanto, de duas semióticas distintas, com processos diferentes, que, mesmo assim, se amalgamam num mesmo objeto e produzem sentido (sentido, esse, diverso dos sentidos individuais da poesia e da música isoladas⁵). A visada puramente musicológica, com isso, não daria conta da especificidade do texto poético de Mallarmé. Torna-se, pois, inevitável pensar em relações intersemióticas – *c'est-à-dire*, entre sistemas de signos distintos – para se poder interpretar, analisar, ou mesmo iniciar uma abordagem dos *Trois Poèmes*.

E é na esteira da intersemiose que surge a tradução; pois um dos grandes teóricos das relações interartes a partir do viés semiótico, Julio Plaza, ataca essa questão justamente a partir do viés tradutório em sua seminal *Tradução Intersemiótica*. Note-se que o conceito de tradução aí utilizado não se alinha ao tradicional, que pressupõe fidelidade ao original, apagamento do tradutor e correspondência ponto-a-ponto entre original e tradução. Essa noção, em verdade, já cai por terra ao se considerar que a tradução deve ser feita por meio dum sistema de signos e de processos semióticos que operam de maneira diversa da que se observa no original. Falar em fidelidade nesse contexto não tem cabimento⁶; tampouco a correspondência rigorosa entre unidades de

⁵ Diria André Boucourechliev, em *A Linguagem Musical* (2003 [1993], p. 14): “a obra vocal faz aparecer um sentido que, por natureza, lhe pertence, que já não é o sentido inefável da música nem, de modo algum, o sentido racional significado pelo texto e que resulta da fusão dos dois na obra”.

⁶ Falando das escolhas feitas no processo de tradução intersemiótica, Plaza afirma que elas criam uma dinâmica “que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos

sentido pode ser admitida, pois um objeto musical opera diferentemente dum objeto linguístico, uma vez que ambos atuam em meios diferentes (o visual, o sonoro), com elementos diferenciais diferentes (estrutura sintática, paradigmas lexicais; alturas, dinâmicas, timbre). É por isso que a Tradução Intersemiótica opera largamente com as noções de transmutação e criatividade.

Estabelecidas as diretrizes e condições teóricas e metodológicas, será então vez de, enfim, analisar as canções em questão. O foco dessa atividade será posto sobre os elementos musicais (instrumentais e vocais) em sua relação com o texto de Mallarmé, e o sentido produzido a partir da fusão de ambos num mesmo objeto estético⁷. Num primeiro momento, os poemas serão analisados separadamente, de modo a evidenciar os aspectos linguísticos do texto mallarmaico e a interpretação que servirá de base para o estudo. Em seguida, conforme os parâmetros metodológicos estabelecidos na fundamentação teórica, aspectos musicais relevantes serão postos em evidência e investigados relativamente a suas implicações semióticas sobre os poemas. A principal preocupação nessa etapa da pesquisa será emparelhar rigorosamente os elementos significantes dos textos musical e verbal, colocando em evidência as relações de convergência ou divergência entre eles, bem como sua função no todo semiótico da tradução musical. É importante notar que a atividade analítica, num primeiro momento, tomará os signos linguísticos e musicais separadamente, mas apenas com o intuito de melhor escrutá-los; determinados (no caso da música, quando possível) os sentidos de cada unidade semiótica, o sentido resultante da coabitação dos signos no mesmo sintagma será ponderado, atentando-se para a natureza da relação entre palavra e som.

Caber-nos-ia, aqui, indagar se a música pode ser reduzida às notas escritas nas linhas do pentagrama musical; pois, do contrário, nossa análise terá de estender-se também ao incerto campo da performance. Enquanto documento escrito prescritivo da performance musical, é indispensável o estudo da partitura para obter uma compreensão

imediatos. A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade” (PLAZA, 2013, p. 30)

⁷ Apesar de o autor desta pesquisa não possuir formação acadêmica em Música, a análise musical aqui proposta torna-se factível, em primeiro lugar, em decorrência de um contato informal duradouro com a teoria e prática musicais (em virtude do aprendizado de guitarra durante a adolescência); em segundo lugar, devido ao estudo sistemático de teoria e análise musical por ocasião da presente pesquisa e daquela realizada para conclusão de licenciatura em Letras Português-Inglês (tendo gerado a monografia *Análise semiótica de poemas de Baudelaire musicados por Debussy* (2015)); em terceiro lugar, por meio da coorientação buscada em uma especialista da área da Música e da participação em seus grupos de pesquisa e seminários ao longo do ano de 2018.

mais exata da obra musical; contudo, como bem salienta André Boucourechliev em *A Linguagem Musical* (2003 [1993]), muitos são os fatores que compõem a música e determinam a geração de seu peculiar sentido. As alturas, durações e registros são perfeitamente transmitidas pelo suporte escrito (de modo que, para Boucourechliev (2003 [1993], p. 18), é possível “escutar” prazerosamente uma obra musical por meio de sua leitura silenciosa); aspectos como as intensidades, timbres e massas, no entanto, são apenas indicados graficamente: sua manifestação verdadeira só se dá à percepção humana acusticamente. E, como estes aspectos são de imensa importância para se compreender a música de Debussy (BOUCOURECHLIEV, 2003 [1993], p. 21), faz-se necessário recorrer à performance dos *Trois Poèmes...*, de modo a captar estratos de sentido que, na partitura, permanecem latentes. Frente à variedade de gravações disponíveis do mesmo ciclo vocal, recorreremos algo arbitrariamente à gravação de Sandrine Piau e Jos van Immerseel (2003) como baliza para nosso estudo; a referência a elementos presentes nessa interpretação da obra, entretanto, será feita mui ocasional e parcimoniosamente, e não descartará a utilização de exemplos musicais retirados da partitura: nosso intuito aqui é muito menos tecer comentários acerca da performance vocal de Piau do que examinar as linhas musicais compostas por Debussy.

Pretendemos, a partir do itinerário acima exposto, desenvolver um estudo rigoroso e exaustivo do objeto em questão, sem, todavia, pressupor ser esta a única maneira legítima, ou mesmo a melhor maneira, de analisar as canções aqui apresentadas. Como mencionado anteriormente, abordagens puramente musicológicas ou literárias podem ser feitas e obter resultados interessantes e esclarecedores. Mesmo assim, é-nos difícil ignorar o quanto essas pesquisas podem ser discordantes entre si, e quão alheias parecem ser às contribuições que outros pontos de vista teóricos, filosóficos e estéticos podem oferecer. Nossa atitude é a de posicionarmo-nos historicamente perante um objeto estético – a canção oriunda dum poema – a partir dum conjunto de pressuposições e pontos de vista destoantes dos que até então parecem ter sido assumidos em relação a ele, e que se revelam insatisfatórios quanto a uma compreensão mais aprofundada tanto da canção quanto da música ou do poema.

De fato, a relação peculiar entre poesia e música que se estabelece na canção nos coloca, enquanto pesquisadores, um complexo problema de sentido. Questões de apriorismos, intenção, fidelidade, hierarquia e interpretação, que, na maior parte das vezes, atuam como *partis pris*, moldam nossa visão da canção e influenciam, assim, a metodologia empregada em nossa análise. Nesse contexto, a teoria da tradução surge

como uma ferramenta teórica que, desmistificando as questões acima enumeradas, pode contribuir para uma visão mais abrangente e holística dum objeto cuja complexidade semiótica é patente. Nisso, a abordagem tradutória revelar-se-á como um aporte teórico que tem muito a oferecer às teorias estéticas no que diz respeito à semiose das artes, à produção sígnica e à recepção.

Dessa feita, segue-se, no capítulo 3, uma fundamentação da abordagem tradutória, primeiramente através da investigação da sua pertinência no contexto do presente estudo; em seguida, nos subtópicos 3.1 e 3.2, mostrando como a resignificação do conceito de tradução ao longo do tempo e em certos momentos teóricos de importância permitiu o desenvolvimento do pensamento de Julio Plaza acerca da tradução intersemiótica. Uma elucidação minuciosa dessa teoria, de seus pressupostos fundamentais até seus desdobramentos metodológicos, será efetuada em 3.3 a 3.7. Isso será precedido por uma introdução, no capítulo 2, aos estudos sobre a relação de Mallarmé com a música, bem como a sua poética e seus vínculos com Debussy. E, nos capítulos 4 a 6, efetuar-se-á a análise de cada canção, individualmente – iniciando pela abordagem literária do texto poético e seguindo para o estudo semiótico-tradutório da canção.

2 - Sobre música e Mallarmé

Stéphane Mallarmé (1842-1898) talvez seja mais conhecido entre os estudiosos de poesia em geral, não iniciados em sua obra, por sua poesia hermética – seja em seu período mais acentuadamente vinculado ao Simbolismo francês, bem representado em “L’Après-midi d’un Faune”, seja em sua antecipação da poesia do século XX, em “Un Coup de Dés N’abolira Jamais le Hasard”. Os aspectos mais lembrados de sua lírica obscura – tomando emprestado o termo de Hugo Friedrich (1991 [1956]) – parecem ser a intrincada sintaxe desenvolvida pelo poeta e os conteúdos à primeira vista incompreensíveis (visão esta que pode ser facilmente contestada tendo em vista poemas como “Brise Marine” ou “Soupir”).

De fato, em sua obscuridade herdada de seus antecessores românticos (e não do *trobar clus* à Góngora de seus predecessores mais longínquos), há uma ressacralização particular da poesia que pode, eventualmente, parecer fundar-se numa recusa da lógica; seria esse um efeito, segundo Paul Bénichou (1995, p. 19), do emprego de recursos poéticos específicos – como metáforas e imagens insólitas, sintaxe inusitada conquanto rigorosa, transições ocultas, elipses e subentendidos – para veicular o sentido poemático. Uma proximidade com o enigma (já prefigurada no ensaio “Hérésies Artistiques”, de 1862), portanto, é estabelecida, uma vez que o caráter literário dum poema, para Mallarmé, vem precisamente do obscurecimento de seu sentido (BÉNICHOU, *idem*, p. 20) – obscurecimento, esse, que não chega a ser total, mas que, em suas variadas gradações, flerta com o silêncio tão caro ao poeta. No entanto, o enigma em Mallarmé não se constitui como mero jogo de decifragem: além de engenhosidade e obscuridade, é a beleza que comanda a organização do poema enigmático (BÉNICHOU, *idem*, p. 24), de forma que o texto poemático não apenas proporciona uma experiência estética particular, como também torna patente que a beleza reside justamente na expressão rara que nega inteligibilidade imediata.

Alinha-se a isso a poética da sugestão desenvolvida por Mallarmé, cujas raízes remontam, como sugere Bénichou (*idem*, p. 40) à crise do poeta em 1866 – na qual deparou-se com o Nada existencial. A visão do abismo tê-lo-ia conduzido a uma reação peculiar: exaltar o espírito humano e escavar o verso (*creuser le vers*, na expressão original). É nesse contexto que se elaboram a recusa mallarmaica de nomear diretamente os objetos e a proposta de evocá-los a partir de suas impressões, sugeridas gradualmente ao longo do poema – num processo de adivinhação similar ao do enigma.

O trabalho formal do verso em sua relação com a tradição poética constitui um dos aspectos cruciais para a compreensão das operações estéticas de Mallarmé. Se é verdade que o poeta manteve parâmetros tradicionais como a contagem de sílabas ortodoxa (BÉNICHOU, *idem*, p. 507) e a alternância de rimas masculinas e femininas ratificada pela geração romântica, (BÉNICHOU, *idem*, p. 508), é no trabalho rítmico (em especial do alexandrino), na prática do *enjambement* e na utilização das formas poéticas que a poética mallarmaica se apresenta mais idiossincrática.

A divisão binária do alexandrino francês, por meio da cesura na sexta sílaba poética, constituiu o padrão clássico cuja sonoridade previsível testemunhou crescente desinteresse dos antecessores de Mallarmé. A divisão ternária do dodecassílabo, com todas as possíveis combinações de células rítmicas, tornou-se o foco das atenções. É no campo do alexandrino ternário, portanto, que se desenvolve a pesquisa rítmica mallarmaica - sem que isso impossibilite uma leitura clássica, binária, do verso: Bénichou (*idem*, p. 519) aponta que apenas 6,5% dos alexandrinos de Mallarmé recusam categoricamente a cesura em sexta sílaba; os demais oscilam entre uma rítmica ambígua (que permite tanto uma leitura ternária quanto uma binária) e uma divisão ternária que admite, às expensas da prosódia da língua, uma leitura binária algo forçada. Os ritmos advindos duma tripartição heterogênea (ou seja, em membros de tamanhos desiguais) são os preferidos por Mallarmé: apresentam-se em número quatro vezes maior que o de alexandrinos tripartites homogêneos (BÉNICHOU, *idem*, p. 514). Assim, as diferentes configurações rítmicas permitidas pela divisão ternária são exploradas em toda a sua variedade – Bénichou (*idem*, pp. 516-517) aponta combinações insólitas como 2-6-4, 5-4-3 e 1-7-4 nos versos do poeta.

A desestabilização da última sílaba poética que opera o *enjambement* se dá de diversas maneiras na poesia de Mallarmé, desde ocorrências mais leves (separação sujeito-predicado, por exemplo) até as mais pesadas ou abruptas, em que a sílaba final é por demais fraca (BÉNICHOU, *idem*, p. 524). Mesmo nos versos curtos praticados pelo poeta (heptassílabos e octossílabos), o *enjambement* adquire um caráter mais marcado do que o que já seria esperado da natureza desse tipo de verso: ao invés de enfraquecer a sílaba final, ele tende a acentuar a sonoridade de palavras frequentemente átonas (BÉNICHOU, *idem*, p. 526).

Quanto às formas poéticas empregadas por Mallarmé, enfim, percebe-se um fenômeno de afunilamento ao longo dos anos de atividade do poeta: se em seu período de juventude (1858-1859) ele valeu-se duma grande variedade de formas – sem dúvida,

inspirado nos poetas românticos que lhe serviam de referência –, a partir dos seus vinte anos (1862, portanto) é apenas num número bastante limitado de formas que sua poesia se manifesta, como atesta *Poésies*, cuja quase totalidade de poemas se encaixa nos moldes do discurso em alexandrinos emparelhados, do poema em quartetos de rimas cruzadas e do soneto (BÉNICHOU, *idem*, p. 528). Relativamente a este último, é notável a trajetória desenvolvida por Mallarmé dentro de três modalidades diferentes: de 1856 a 1871, o soneto irregular em alexandrinos (“Le Sonneur”, por exemplo); de 1871 a 1887, o soneto regular (dos quais o primeiro foi “Le Tombeau d’Edgar Poe”) em alexandrinos e octossílabos; de 1887 a 1898, o soneto elisabetano, ou inglês, em octossílabos ou heptassílabos (por exemplo, “La Chevelure vol...”).

À parte os aspectos gerais da poética mallarmaica enumerados mais acima, apenas os conhecedores de Mallarmé, ou do Simbolismo francês, todavia, parecem ter conhecimento da ligação do escritor com a música; e dentre eles provavelmente só os que já se ocuparam seriamente dela têm consciência de sua natureza complexa, que rejeita classificações fáceis.

Um número considerável de estudos foi dedicado a essa temática: dos que abordam a ligação direta de Mallarmé com compositores específicos (como Richard Wagner⁸, Claude Debussy⁹ ou Pierre Boulez¹⁰) aos que analisam o pensamento do poeta a respeito da música e de sua ligação com a poesia¹¹, passando pelos que exploram as ligações de determinados textos mallarmaicos com a música¹², o tema já foi encarado das mais diversas maneiras possíveis, por estudiosos de perfis e áreas os mais variados – até mesmo Stefan Jarocinski, musicólogo polonês, permitiu-se notar, após algumas páginas de considerações a respeito de Mallarmé no contexto do Simbolismo francês, a relação de proximidade do projeto poético mallarmaico com o de Debussy¹³.

Sabe-se que Mallarmé manteve uma ligação profunda com outras linguagens estéticas: música, pintura, teatro e dança encontram-se representadas em seus escritos¹⁴, talvez em vista do convívio que o poeta manteve com artistas de outros domínios ao longo

⁸ LEES, Heath (2016 [2007]); STAGÉ, A. (1987).

⁹ BLEAU, Alexandre (2007); MCCOMBIE, Elizabeth (2003).

¹⁰ BREATNACH, M. (1996).

¹¹ ABBOTT, Helen (2009); AUSTIN, Lloyd James (1959); BERNARD, Suzanne (1959); BONNET, Antoine, FRANGNE, Pierre-Henry (dir.) (2016); DRIGO AGOSTINHO, Larissa (2009); HILLERY, David (1980); MATTIUSI, Laurent (2001); SHAW, Mary Lewis (1993).

¹² CODE, David (2001); ILLOUZ, Jean-Nicolas (2012); VALLESPIR, Mathilde (2006).

¹³ JAROCINSKI, Stefan (1970 [1966]).

¹⁴ Cf. NECTOUX, Jean-Michel (1998); SHAW, Mary Lewis (1993).

de sua vida – e, mais famosamente, nos seus *Mardis*, a que compareciam variadas personalidades artísticas da época¹⁵. A música, entretanto, parece ter adquirido um lugar de prestígio relativamente às outras artes dentro da poética de Mallarmé: em parte, talvez, devido ao espírito da época (como seu precursor Charles Baudelaire, grande admirador de Wagner¹⁶, os simbolistas foram em grande medida wagneristas¹⁷, e fizeram da música o grande modelo de arte para suas obras), mas também em parte devido à visão peculiar que o poeta tinha da música (e de sua relação com a poesia), o papel desta no pensamento estético mallarmaico pode ser considerado preponderante em relação às demais artes.

O que se pode considerar de comum acordo entre os pesquisadores no que tange à música na obra de Mallarmé é que sua relação com esta é bastante complexa. Se, por um lado, ele partilha (num primeiro momento) do culto à música que entusiasmou seus contemporâneos e concebe-a como um exemplo de arte cujos meios e efeitos a poesia deveria recuperar, por outro ele despreza a busca pela sonoridade pura na poesia (como fica evidente em seu prefácio ao *Traité du Verbe*, de René Ghil¹⁸). Não é, portanto, a musicalidade fácil das assonâncias, aliteraões, rimas e metros que o poeta buscava – o que não significa que esses recursos não fossem empregados contumazmente em seus poemas: Mallarmé os utiliza (por exemplo, no verso “*Aboli bibelot d’inanité sonore*”, do “Sonnet en -yx”: as aliteraões emparelhadas de ‘b’ e ‘l’, mais a de ‘n’, junto à assonância espelhada de ‘o’ e ‘i’ no começo do verso, são dignas de nota), mas não como se o caráter musical do texto dependesse exclusivamente disso. Antes, parece que a musicalidade residiria numa conjunção de fatores formais e conteudísticos.

Que não se entenda aqui que um conteúdo que evoque musicalidade seja aquele que figura termos musicais, ou retrata instrumentos e práticas relacionadas à música. Há, claro, instrumentos musicais infiltrados em numerosos poemas, a exemplo de um dos mais celebrados de Mallarmé, o “*L’Après-midi d’un Faune*”, além de outros como “*Sainte*” e “*Apparition*”. O que aguça a atenção do poeta para com a música num momento inicial, porém, é a maneira como ela se envolve em mistério¹⁹ – o mesmo mistério que ele pretendia recuperar na poesia, e que estaria intimamente relacionado com sua intenção de “*peindre non la chose, mais l’effet qu’elle produit*”, conforme escrito em sua carta a Henri Cazalis de 30 de outubro de 1864. A sugestão das “coisas”, assim, deve

¹⁵ CONNELLY, James L. *The world of Mallarmé’s circle – the historical ambiance: 1870 – 1914*.

¹⁶ Cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2016 [1991])

¹⁷ Cf. JAROCINSKI, Stefan (1970 [1966], p. 86-87).

¹⁸ Cf. ABBOTT, Helen (2009, p. 208-209).

¹⁹ Cf. AUSTIN, Lloyd James (1959, p. 23-24).

ser feita pouco a pouco, partindo-se de uma total obscuridade semântica para momentos de claridade do efeito poético – efeito que, quando manifestado em *La Musique et les Lettres* (1895), pode ser comparado ao de *chiaroscuro*²⁰. Nessa alternância entre claro e escuro que engendra a revelação gradual das coisas, implica-se uma noção de ritmo, que é o aspecto crucial da música para Mallarmé²¹.

A real preocupação do poeta, porém, para Jean-Michel Nectoux (1998, p. 148) era a música do verso, e não a música em si, uma vez que ele não buscou aprofundar-se na linguagem musical²². Em sua produção crítico-literária, a música surge mais como metáfora recorrente, bem ao gosto da época. O poema “Sainte” (1865), por exemplo, é descrito por Mallarmé como “pequeno poema melódico e feito sobretudo em vista da música” (NECTOUX, *idem*, p. 149); igualmente, “L’Après-midi d’un Faune” é comentado em função dum intrincado jogo de sonoridades sutis, laboriosamente cinzelado (NECTOUX, *ibidem*).

O Príncipe dos poetas, afinal, como revelou em carta a Paul Verlaine, preferia passar seu tempo livre na solidão de seu escritório, dedicando-se à leitura e à escrita (NECTOUX, *idem*, p. 152). Ocasionalmente idas ao balé ou a concertos de órgão, no entanto, não são descartadas²³ – e, mesmo, fascinam Mallarmé: nestes últimos, a visão de milhares de pessoas reunidas com o fim de ouvir música inspiram-lhe sonhos com representações do Livro (NECTOUX, *idem*, p. 153). O poeta, assim, comparece regularmente a concertos dos coros de Saint-Gervais para ouvir música setecentista (sobretudo Bach e Haendel) e da *Société des Instruments Anciens* para ouvir música antiga²⁴. Além disso, também apreciava escutar música sacra nas igrejas. Nos anos 80, Édouard Dujardin introduz Mallarmé aos concertos Lamoureux; após assistir à *ouverture* de *Tannhäuser*, ele torna-se ainda mais assíduo nestes do que nos concertos de órgão do Trocadéro. Sob a batuta

²⁰ Cf. AUSTIN, Lloyd James (1959, p. 33).

²¹ Cf. LACQUE-LABARTHE, Philippe (2016 [1991], p. 157).

²² Não apenas Mallarmé não demonstra conhecimento de teoria musical em seus escritos, como também rapidamente perdeu interesse nas aulas de piano que tomou junto à filha, na primavera de 1869. É possível que essa espécie de ignorância voluntária represente uma determinação de manter a música na condição misteriosa mencionada em *Hérésies Artistiques* (1862); ou, ainda, mera questão de priorização da poesia.

²³ A articulação *literatura-solidão* e *música-multidão*, ou *literatura-espço privado* e *música-espço público* parece agudamente decorrente do contexto histórico de Mallarmé, em que o triunfo da indústria tipográfica e da alfabetização maciça tornou obsoleta a prática de leitura pública; as técnicas de reprodução da música, entretanto, ainda não se tinham suficientemente desenvolvido. Esse eixo de oposição entre literatura e música em função do espaço determinará as concepções estéticas do poeta, como veremos mais à frente.

²⁴ É muito provável que apenas nos concertos da *Société* Mallarmé tenha tido ocasião de escutar os instrumentos arcaicos – em especial, a mandora – que povoam seus poemas.

de Charles Lamoureux, escuta fragmentos de *Tristan und Isolde* e do *Götterdämmerung* – pelos quais demonstrou grande entusiasmo –, além de Beethoven (é apenas em 1893 que o escritor tem a oportunidade - única em sua vida - de assistir a uma ópera wagneriana completa, *Die Walküre*). O hábito de Mallarmé de fazer anotações num caderninho durante essas apresentações musicais foi notado por mais de um conhecido seu (NECTOUX, *idem*, p. 154). Ademais, o poeta teve oportunidade de ouvir grandes intérpretes da época em soirées particulares. Entre eles, desenvolveu especial relação com Misia Godebska, aluna de Gabriel Fauré; tornou-se muito estimado pela pianista, que apreciava tocar Beethoven e Schubert para seu vizinho em Valvins (NECTOUX, *idem*, p. 157).

Por outro lado, porém, Mallarmé era quase totalmente estranho aos compositores de sua época. Ao contrário do que se passou com os pintores (que eram, velhos e jovens, famosos e novatos, amigos seus – ou ao menos conhecidos), o poeta não chegou a conhecer pessoalmente nenhum dos grandes compositores de sua época, e tampouco trocou correspondência com qualquer um deles (NECTOUX, *idem*, p. 159). À exceção do jovem Debussy – então, um pianista recém-chegado de Roma que ainda não tinha composto nenhuma de suas obras de maior envergadura e nem era conhecido fora de seu círculo de colegas e professores –, apenas alguns compositores de menor influência e prestígio participaram do círculo social do escritor.

Como resultado dessa penetração no domínio musical, surge a admiração pela capacidade que a Música tem de “sugerir domínios do pensamento e do devaneio que lhe são caros: o longínquo, o mistério, o infinito, o indizível. Ele admira essa língua que, com uma cifragem particular, subtrai-se ao exame do comum” e que escapa à banalidade da linguagem articulada, sugerindo uma abundância de sombras e de claridade, de paisagens e rumor (NECTOUX, *idem*, p. 184). O Mistério, assim, é preservado: a Música pouco se exprime, mas muito comunica; isso a transforma em modelo estético para Mallarmé, em decorrência da pureza proporcionada por sua economia expressiva (NECTOUX, *ibidem*). Simultaneamente, a experiência específica das sonoridades ricas e luxuriantes das grandes orquestras sinfônicas – em especial, as de Wagner – exerce sobre o poeta uma sedução sensorial que não deixa de perturbá-lo.

A presença e o papel da música no raciocínio mallarmaico passam, todavia, por um desenvolvimento e complexificação ao longo do tempo de vida do escritor. Num dos primeiros ensaios críticos de Mallarmé, “Hérésies Artistiques: L’art pour tous” (1862), a música é apontada como um exemplo estético a ser seguido pelos poetas contemporâneos

em virtude de seu poder de evocar uma sensação estética de cunho quase religioso. Esse efeito, que o poeta reivindica para a poesia, é obtido por meio do mistério em que o texto musical se envolve quando transposto para os signos algo arcanos duma partitura. É sugerido, então, que a poesia torne-se voluntariamente impenetrável (em notória oposição à lírica “democrática” dum Victor Hugo, por exemplo) para preservar sua santidade e mistério e, com isso, promover a sensação de “*religieux étonnement*” (SHAW, 1993, p. 30-31).

O mesmo conselho se repete mais de três décadas depois, em “Le Mystère dans les Lettres” (1896). No ensaio, a música novamente é apresentada como um exemplo a ser seguido pela poesia; não apenas por sua eficácia em criar e preservar o mistério, mas também por causa das técnicas composicionais específicas por meio das quais esse efeito é gerado. A maneira como os temas não se oferecem facilmente ao entendimento na música moderna deveria servir, segundo Mallarmé, de inspiração aos poetas que busquem injetar mais mistério na literatura (SHAW, *idem*, p. 31)

A própria experimentação simbolista em curso na época, em que se pesquisava as possibilidades rítmicas do alexandrino francês, é comparada por Mallarmé às inovações da música moderna, cujos ritmos e melodias divergiam dos moldes clássicos; poesia e música são encaradas, portanto, como artes que têm uma história e desenvolvimento similares (SHAW, *ibidem*).

Mas não é somente por meio do recurso retórico da comparação que a música figura no discurso mallarmaico: nos ensaios do período tardio – que aprofundam e problematizam qualitativa e peculiarmente a relação entre poesia e música –, a metáfora é utilizada com notável frequência. Talvez seja na prosa poética de “Symphonie Littéraire” (1865), entretanto, que se encontra a primeira ocorrência significativa da metáfora musical: apesar de empregada de maneira acentuadamente convencional (SHAW, 1993, p. 32), a quantidade de incidências do recurso metafórico é digno de nota. De fato, este pode ser considerado o princípio estruturador do texto, pois ele é organizado em três movimentos que trabalham um tema principal (a salvação da alma do narrador por meio de poesia elevada) em variações determinadas pelo caráter individual de cada uma²⁵ – logo, à maneira duma estrutura sinfônica (SHAW, *idem*, p. 31-32). Fora isso, ao longo do texto, a poesia é designada como música toda vez em que sua linguagem estética

²⁵ Cada um dos três movimentos de “Symphonie Littéraire” é dedicado a um dos poetas-mentores de Mallarmé, e trata das sensações detonadas pela leitura da poesia deles: Théophile Gautier, Charles Baudelaire, e Théodore de Banville.

ultrapassa a expressão da linguagem comum e adentra o registro divino (SHAW, *ibidem*). Mallarmé emprega a metáfora musical de maneira menos convencional e com maior catacrese nos ensaios dos anos 1890, como “Crise de Vers” (1896), em que os novos rumos e desenvolvimentos da poesia são descritos em termos quase exclusivamente musicais (SHAW, 1993, p. 33).

Contudo, não são apenas as similaridades entre poesia e música que são evocadas na obra mallarmaica. A constatação das diferenças – talvez insuperáveis – entre elas constitui um ponto deveras importante no pensamento estético de Mallarmé, e que se afigura fundador das concepções tardias do poeta acerca da poesia. É sempre em termos de oposições binárias que as discrepâncias entre as duas artes são expostas: no já citado “Le Mystère dans les Lettres”, por exemplo, elas são designadas como constituintes contraditórios, ou antitéticos, da linguagem (SHAW, *idem*, p. 34). A articulação dicotômica presente no ensaio diz respeito, dessarte, ao eixo som-sentido: enquanto a música é vista como som não-verbal, o texto literário o é como entidade verbal afônica (SHAW, *ibidem*). Ocorre, então, uma separação da linguagem em dois polos distintos (poesia e música) que são, não obstante, persistentemente aproximados um do outro pela via da comparação e da metáfora. Esse modelo estético-linguístico algo saussuriano é considerado positivo e necessário, pois resultaria na criação de duas modalidades estéticas mais depuradas que a escrita e a fala comuns, e implicadas numa complementaridade mais significativa (SHAW, *idem*, p. 35). Mary Lewis Shaw (*ibidem*) enxerga nessa percepção mallarmaica de literatura e música como refinamentos dos contrários idênticos da linguagem um reconhecimento da identidade-na-diferença e da unidade-na-dualidade que rege as relações entre corpo e mente, ou seja, entre o material e o abstrato; no caso, a música é associada mais frequente e estreitamente à materialidade física – e, mesmo, à natureza – do que a literatura: afinal, Mallarmé não perdia de vista o fato de que a música é gerada por objetos que são percutidos ou soprados. A linha limítrofe entre mundo natural e mundo imaginário é experimentada pelo ouvinte musical a partir da perspectiva do mundo natural; já o leitor, experimenta-a a partir da perspectiva da mente (SHAW, *idem*, p. 36).

O que conferiria certa soberania estética à música, para Mallarmé, seria precisamente esse caráter concreto, que implicaria uma sensorialidade privilegiada em sua representação abstrata (SHAW, *idem*, p. 39). Simetricamente, a literatura opera uma *mimesis* que, por ser mais clara e definida, apresenta traços de concretude; apesar disso,

é a abstração, a imaterialidade que a regem. Daí serem ambas, música e literatura, modos de experiência humana contrários, porém idênticos²⁶ (SHAW, *ibidem*).

Em “Crise de Vers”, o termo *Musique* (com letra maiúscula) é introduzido para referência a uma espécie de música além da música – a música ideal, que é nada mais que uma metáfora para a harmonia universal do conjunto de relações entre todas as coisas (SHAW, *ibidem*). Nesse ensaio, entretanto, fica implicado que a poesia manifesta essa música ideal mais completa e claramente que a própria música, graças à faculdade da clareza semântica; mesmo assim, Shaw (*idem*, p. 40) aponta que a escolha da metáfora musical no termo *Musique* abole a diferença entre poesia e música. A partir daí, vê-se que o foco das atenções de Mallarmé parece voltar-se mais para uma música metafísica do que propriamente para a música enquanto arte. Essa concepção abstrata da música nos remete, conforme Nectoux (1998, p. 197), à definição antiga da *Mousiké*: ciência das relações entre os números²⁷. O parentesco com a gramática, com o *logos*, fica bastante evidente. A analogia criada dessa forma entre a música e a literatura torna-se central no pensamento mallarmaico tardio: a Poesia se alinha ao sonho duma língua essencialmente musical, duma poética dos números, dum modo de expressão que seja simultaneamente pensamento puro e sonoridade, número e discurso.

Importa-nos que seja justamente a música a arte escolhida para servir de metáfora para a complexa e *sui generis* noção mallarmaica de harmonia, e não a poesia. E quando, em “Le Livre, instrument spirituel”, Mallarmé postula que “*la Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence*”, fica claro que a retórica do poeta primeiramente associa o caráter inefável e ideal da harmonia à música (em virtude de sua especificidade semiótica já mencionada), para então afirmar que a poesia é igualmente capaz de acessar esse nível de semiose e produzir o mesmo efeito.

A metáfora musical associada à Ideia como essência ou forma ideal aparece em “Planches et Feuilles” e em “Solennité”; neste último, novamente em função do termo *Musique* – conceito que pode ser conjurado pelo livro de poesia. Uma vez mais, a música assume o papel paradoxal de reproduzir tangivelmente o intangível; de representar o

²⁶ Shaw conceitua música e poesia como idênticos contrários a partir dos escritos de Mallarmé – notavelmente, dum trecho de “La Musique et les Lettres” em que o poeta as descreve como as faces alternativas da Ideia. Mesmo assim, talvez a noção de identidade seja menos fecunda (em razão de seu absolutismo inerente) que a de analogia, similaridade ou equivalência.

²⁷ Não podemos deixar de notar que a definição de *Mousiké* dada por Nectoux diverge daquela que é estabelecida no campo dos estudos clássicos: toda arte ligada às musas, e especialmente a poesia cantada.

irrepresentável. Seus meios de representação altamente abstratos permitem que ela assuma a posição de vazio poético – de indizível que é dito. Ao optar por uma palavra relacionada à música (*Musique*) para designar metaforicamente o inefável, Mallarmé implica que talvez não haja melhor representação do irrepresentável do que sua presença simulada pela música (SHAW, 1993, p. 41).

É em “La Musique et les Lettres” (1895) que pode ser encontrada a análise mais desenvolvida das relações entre música e literatura. No ensaio-palestra²⁸, as duas artes são descritas como manifestações da busca humana pela Ideia no universo (SHAW, 1993, p. 43); ambas são igualmente capazes de comunicá-la, porém por meio de processos de natureza fundamentalmente diferente. Enquanto a música – reiterando o que já tinha sido mencionado em “Le Mystère dans les Lettres” – faz uso do som sem palavras (portanto, sem definição semântica), a literatura alcança a forma ideal sem o auxílio do som (apenas reapropriando-se do sistema estrutural, ou “aparato”, da música) (SHAW, *idem*, p. 45-46). Aqui, a relação entre poesia e música se altera sensivelmente: não se trata mais de que a música seja a poesia sem as palavras; a poesia é que se torna uma modalidade (imaterial) de música (NECTOUX, 1998, p. 185). Daí a concepção mallarmaica da poesia como “*musicienne du silence*” (NECTOUX, *idem*, p. 197).

Sendo ambas meios recíprocos do Mistério, as propriedades de uma remetem às da outra. Associada ao trabalho dos sentidos, a música suscita uma reação do intelecto; a literatura, associada ao intelecto, estimula os sentidos. Existe, então, uma interação implícita entre as duas artes, que é desenvolvida numa passagem específica de “La Musique et les Lettres”; nela, a utilização de mais uma dicotomia acaba por especificar claramente os domínios respectivos à música e à literatura. Esta é ligada à luz, à claridade e ao pensamento consciente; aquela, à escuridão, à obscuridade e ao inconsciente. Outrossim, a música comunica teatralmente à multidão, por meio duma performance, enquanto a literatura comunica ao indivíduo por meio do texto escrito (SHAW, 1993, p. 46). Com isso, fica clara a imagem lançada na porção final do ensaio: ambas são como as faces opostas duma moeda; não podem ser apreendidas simultaneamente, contudo sempre implicam, em suas manifestações, a presença-na-ausência da outra (SHAW, *idem*, p. 47). Ou, na maneira como Shaw (*idem*, p. 30) sagazmente coloca: a literatura é o sarcófago sagrado da Ideia; a música é a sua celebração ritualística.

²⁸ Originalmente, o texto de “La Musique et les Lettres” foi pronunciado numa palestra em Oxford e Cambridge, em 1894. Apenas depois disso sua forma escrita foi divulgada.

Nota-se, assim, um dos aspectos fulcrais da poética de Mallarmé segundo Nectoux (1998, p. 198): a constante tentação da quintessência, do des-encarnado. Como a pintura, o balé e a música, a poesia se torna um simulacro de ausência – tênue presença que precede o apagamento de tudo. Talvez esse caráter abstrato da poesia mallarmaica explique a timidez geral dos compositores em musicar seus poemas: os *Trois Poèmes* de Debussy e de Ravel (ambos de 1913) são obras-primas isoladas, únicas obras que apresentam *mélodies* com poemas de Mallarmé (além, é claro, de “Apparition” (1884), *mélodie* debussyniana de juventude que ficou de fora de qualquer coletânea do compositor²⁹). Apenas em 1962, com *Pli selon pli* (Pierre Boulez), é que o texto poético de Mallarmé figurará novamente numa obra de música clássica – dessa vez, obra genuinamente mallarmaica (NECTOUX, *ibidem*).

2.1 – Mallarmé e Debussy

Quando Claude Debussy compôs a *mélodie* “Apparition” (1884) com o poema homônimo de Mallarmé, provavelmente não imaginava que no prazo de cinco anos conheceria pessoalmente o autor dos versos em questão. No entanto, foi o que aconteceu em 1889, quando André-Ferdinand Hérold convidou o poeta para uma apresentação particular dos *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, recém-terminados pelo compositor: o ciclo vocal, ainda não publicado, foi provavelmente tocado pelo próprio Debussy a partir dos manuscritos originais (NECTOUX, 1998, p. 164). Até então, o contato do jovem músico com Mallarmé se limitara à leitura de seus poemas e críticas na *Revue Indépendante* (NECTOUX, *idem*, p. 165) – e a afinidade de interesses entre os dois artistas não demorou a tornar-se evidente para Debussy, que partilhava da paixão manifesta do poeta por Baudelaire, Poe e Banville (com efeito, textos dos três escritores – especialmente Banville – foram musicados pelo compositor).

Mallarmé, por sua vez, não tinha conhecimento da existência do ganhador do *Prix de Rome* de 1884; mas a audição dos *Cinq Poèmes* impressionou-o de tal maneira (NECTOUX, *idem*, p. 166) que não demorou muito para que o próprio poeta perguntasse a Hérold se Debussy aceitaria compor música para uma *mise-en-scène* de “L’Après-midi

²⁹ Nectoux (1998, p. 173) nota que a intenção inicial de Debussy ao retornar à poesia de Mallarmé, após o término de *Jeux* (1912), era reescrever “Apparition” para publicá-la satisfatoriamente. Por razões desconhecidas, ele preferiu dar à música três novos poemas do mesmo autor – talvez, conforme Nectoux sugere, como despedida à estética simbolista que o guiou durante boa parte de sua vida.

d'un Faune". Em virtude disso, o músico começou a frequentar os *Mardis* de Mallarmé, aos quais compareceu frequentemente (NECTOUX, *idem*, p. 167), além duma série de encontros com o autor do *Faune* para discutir o projeto musical que desembocaria, três anos mais tarde, no *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. Foi por ocasião desse contato íntimo prolongado que Debussy inteirou-se das concepções estéticas mallarmaicas, principalmente no que tange às relações entre música e poesia (NECTOUX, *idem*, p. 166). A esse respeito, o príncipe André Poniatowski, confrade e então mecenas do compositor, comentou a influência do pensamento de Mallarmé, sobretudo quanto ao papel da música, na obra de Debussy:

Je suis persuadé que sa [Mallarmé] conception du rôle de la musique eût une influence maîtresse sur l'oeuvre de Debussy, L'Après-midi d'un Faune ayant été pour tous deux l'occasion de longues méditations au cours desquelles le musicien reçut du poète la doctrine selon laquelle ne tarda pas à prendre forme une oeuvre dont la gestation encore à cette époque eût été facilement compromise³⁰. André Poniatowski apud Jean-Michel Nectoux, 1998, p. 166.

Não é, portanto, à toa que Debussy tenha sido apontado como o equivalente musical de Mallarmé: Boucourechliev considera que o compositor retoma a “mensagem de uma morfologia poética perturbada” mallarmaica (BOUCOURECHLIEV, 2003 [1993], p. 126); Jarocinski comenta que o ideal musical debussyniano é bastante próximo da estética de Mallarmé em sua absorção da influência de Wagner numa forma dramática diversa, na qual a música é feita pro inexprimível (JAROCINSKI, 1970 [1966], p. 116), e pouco antes nota que

les Anglais ont été les premiers à apercevoir les liens qui unissaient Debussy au symbolisme. Arthur Symons n'a pas hésité à écrire, dès 1908 : "Debussy est le Mallarmé de la musique", tandis que M. T. E. Clark apportait un commentaire plus précis à cette comparaison : "Debussy emploie les accords comme Mallarmé emploie les mots, comme des miroirs qui concentrent la lumière de cent points différents sur le sens exact, mais demeurent des symboles du sens, non le sens lui-même³¹. Stefan Jarocinski, 1970 (1966), p. 73-74.

³⁰ Em tradução livre: Estou persuadido de que sua [de Mallarmé] concepção do papel da música teve uma influência enorme sobre a obra de Debussy, já que “L'Après-midi d'un Faune” foi para ambos ocasião de longas meditações no curso das quais o músico recebeu do poeta a doutrina segundo a qual não tardou a tomar forma uma obra cuja gestação ainda àquela época teria sido facilmente comprometida.

³¹ Em tradução livre: Os ingleses foram os primeiros a perceber os laços que uniam Debussy e ao simbolismo. Arthur Symons não hesitou em escrever, desde 1908: “Debussy é o Mallarmé da

Ou, como Nectoux coloca: Mallarmé e Debussy (assim como Chopin e Fauré antes deles) ensinam a arte do *pianissimo* e sua paradoxal eloquência; a beleza surgida do apagamento de toda sonoridade (NECTOUX, 1998, p. 172).

Nessa temporada de partilha estética e aprendizado, poeta e músico prestigiaram juntos alguns eventos: os concertos Lamoureux e Saint-Gervais, uma apresentação de *Die Walküre* na Ópera de Paris em maio de 1893, e uma encenação de *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck. Deveras, havia convergência entre as aspirações “musicistas” de Mallarmé e as predileções literárias de Debussy, assim como entre suas preferências artísticas: além da admiração por Baudelaire e Poe, ambos nutriam grande interesse por “Whistler, *l’art japonais, les livres sur beau papier, les effets typographiques recherchés et tout ce qui peut retenir l’esprit le plus raffiné. Leur conception hautaine de l’artiste est tout aristocratique*” (NECTOUX, *idem*, p. 167).

É no verão de 1893 que Debussy apresenta a um público selecionado (além do poeta, Henri de Régnier e Raymond Bonheur), ao piano, a primeira versão do *Prélude à l’Après-midi d’un Faune* – provavelmente, ainda sob o nome *Prélude, Interludes et Paraphrase finale pour L’Après-midi d’un Faune*. Mesmo em seu estado inicial e com a gama limitada de timbres do piano, a peça causou forte impressão em seu público; conforme o compositor escreveu em carta a Georges Jean-Aubry, a 25 de março de 1910, Mallarmé ter-lhe-ia dito, após uma longa pausa, “*Je ne m’attendais pas à quelque chose de pareil! cette musique prolonge l’émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur*”³². (NECTOUX, *idem*, p. 168)

Cerca de um ano depois dessa ocasião, o poeta é convidado por Debussy para a *première* do poema sinfônico; o evento suscita uma entusiástica carta de aprovação e um dos legendários exemplares de “L’Après-midi d’un Faune”, cuja dedicatória consistia num dos famigerados quartetos de ocasião de Mallarmé. Como Nectoux (*idem*, p. 172) sugere, o escritor teria permanecido na memória de Debussy como autor desse célebre poema sensual; a poesia mallarmaica tardia teria sido encarada pelo compositor como menos fiel a uma ideia que aos ornamentos estéticos. Talvez isso explique o fato de que,

música”, enquanto M. T. E. Clark trazia um comentário mais preciso a essa comparação: “Debussy emprega os acordes como Mallarmé emprega as palavras, como espelhos que concentram a luz de cem pontos diferentes sobre o sentido exato, mas permanecem símbolos do sentido, e não o próprio sentido.

³² Em tradução livre: Eu não esperava por coisa parecida! essa música prolonga a emoção do meu poema e lhe situa o cenário mais apaixonadamente do que a cor.

em sua última incursão pelo texto mallarmaico, e logo após a conclusão de *Jeux* (em 1912), Debussy tenha escolhido dois poemas da década de 60 e um do começo da de 80, e tenha esquivado-se a textos mais herméticos e abstratos; por outro lado, talvez seja o caráter sensual da poesia de Mallarmé, menos proeminente nos textos tardios, que o compositor buscava. Note-se que Ravel, em seus *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, escolheu “Le Vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...”, poema de 1885 cuja linguagem ainda se apresenta bastante imagética e não mais hermética que a de “Autre Éventail” ou “Placet Futile”; é a qualidade trágica do texto que provavelmente determinou o afastamento de Debussy em favor de “Autre Éventail”.

3 – Da tradução

Falar em tradução, no contexto da presente pesquisa, provavelmente parece, no mínimo, algo heterodoxo; isso porque o paradigma de tradução tido pela maior parte da comunidade se refere exclusivamente à passagem dum texto verbal emitido numa língua para outra. Esse conceito, de fato, parece ser o dominante; e se por vezes os termos “tradução” ou “traduzir” são empregados relativamente a outras entidades, presume-se uma certa licença poética por parte do enunciador, ou um sentido metafórico da palavra.

E não seria por menos: a tradução, desde os primeiros tratados e menções até meados do século XX, foi tratada somente nesse âmbito. Seria possível enxergar nisso um certo logocentrismo, aliado a um grafocentrismo, uma vez que, etimologicamente, tradução (do latim *transductio*) está ligada a transporte, transferência, passagem – à travessia dalguma coisa, dalgum lugar a outro. O vocábulo, portanto, assenta seu sentido num ato, num movimento, sem especificar o objeto, a origem nem o destino desse deslocamento. Será o contexto da atividade humana, então, mais e mais centrado na palavra escrita como princípio regulador da sociedade, que atribuirá à tradução seu sentido como o conhecemos. Naturalmente, a palavra se matiza ideologicamente.

Consequentemente, não seria viável valermos-nos do conceito de tradução num trabalho acadêmico para nos referirmos à relação entre poesia e música numa canção. Nem metáfora nem licença poética podem ou devem nortear uma pesquisa de cunho científico. Deveríamos buscar outra noção, como a de adaptação: fala-se corriqueiramente de romances adaptados para o cinema, contos adaptados para o teatro...

E, de fato, Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation* (2006), elenca três perspectivas principais da adaptação que se mostram pertinentíssimas à operação semiótica que leva do poema à canção: primeiramente, a adaptação, enquanto entidade formal, é uma transposição anunciada e extensiva duma obra em particular - uma transcodificação que sói envolver uma mudança de *medium* (HUTCHEON, 2006, p. 7); secundamente, enquanto processo de criação, a adaptação sempre envolveria um ato de (re)interpretação e (re)criação, que também poderia ser chamado de apropriação (HUTCHEON, *idem*, p. 8); terceiroamente, a adaptação, enquanto processo de recepção, é uma forma de intertextualidade que, lida como um palimpsesto, ressoa em nossa memória do original (HUTCHEON, *ibidem*). Esses três aspectos citados se aplicam perfeitamente à natureza do objeto aqui estudado, a canção - o que ensejaria prosseguirmos a análise

encarando os *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* como uma adaptação particular dos poemas em questão.

Todavia, Hutcheon reconhece a aplicabilidade da noção de tradução em muitos dos casos em que uma obra poderia ser encarada como adaptação:

In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). *This is translation* but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs³³. Linda Hutcheon, 2006, p. 16. grifo nosso.

Noutras palavras, no caso específico da canção, em que signos linguísticos gráficos são passados para um *medium* que comporta signos sonoros, pode-se falar em tradução, já que há um processo tradutório peculiar presente. Isso se justifica, ademais, também pelo léxico utilizado por Hutcheon ao falar das três perspectivas da adaptação e do caso da tradução: como veremos mais adiante, os termos empregados são compartilhados pelo jargão da teoria da tradução.

Há razões, porém, para que as canções aqui estudadas não devam poder ser consideradas tanto como adaptação quanto como tradução, conforme sugere Hutcheon no excerto acima. Devido a um pressuposto fundamental da adaptação, pelo contrário, parece-nos mais adequado à natureza do objeto em questão e do processo envolvido em sua composição que ele seja considerado somente como tradução.

Na base da adaptação, como nota Hutcheon retomando Kamilla Elliott (2003, p. 133), reside a assunção de que “forma (expressão) pode ser separada de conteúdo (ideias)³⁴” (HUTCHEON, 2006, p. 9). Como será examinado em detalhe mais adiante, no texto estético – por extensão, no poema – forma e conteúdo são indissolúveis: um pressupõe o outro; e é com esse problema, por excelência e definição, que a tradução estética lida.

³³ Em tradução livre do autor: Em muitos casos, porque as adaptações se feitas para outro *medium*, elas são re-mediações, ou seja, especificamente traduções na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (por exemplo, palavras) para outro (por exemplo, imagens). Isto é tradução, mas em um sentido bastante específico: como transmutação ou transcodificação, quer dizer, necessariamente como uma recodificação em um novo conjunto de convenções e signos.

³⁴ No original, “*form (expression) can be separated from content (ideas)*”.

A adaptação, opostamente, parte do pressuposto da divisibilidade de forma e conteúdo para situar o objeto discreto da operação adaptadora: o heterocosmo duma obra e suas estruturas narrativas – ambientes, personagens, eventos e situações –, ou seja, seu conteúdo (HUTCHEON, 2006, p. 14). A adaptação, assim, lida preferencialmente com o conteúdo dum texto: é ele, e não a forma, que é o foco da atenção. Já na tradução estética, e particularmente no caso da teoria da tradução de Haroldo de Campos, é a forma que tem papel central.

Finalmente, Hutcheon comenta que a operação adaptadora consiste primariamente numa subtração ou contração (HUTCHEON, 2006, p. 19), relativamente ao original, enquanto o que se observa na canção é justamente um acréscimo de forma e de conteúdo (musicais) ao texto poemático. O original conserva intacta sua estrutura; é sua conversão em sinais sonoros, e não gráficos, e a sobreposição duma camada de signos musicais, que caracteriza a operação semiótica da canção. Esta, portanto, se distancia substancialmente da adaptação, tanto em princípio quanto em resultados. O conceito de adaptação, dessa forma, não nos parece adequado para tratar do objeto canção

Objetar-se-nos-ia, porém, que o canto nada adiciona de significativo ao poema; que a semiose permanece a mesma, ancorada no sentido das palavras, e que a semiose musical não constituiria mais que um bônus de sentido – ou, pior, que ela não seria portadora de qualquer sentido, realizando apenas mero ornamento formal. Com isso, a canção não seria mais que uma vocalização ou récita particular do poema, em que a música o embeleza superficial e circunstancialmente.

A esse propósito, Barbara Smith, em seu ensaio *Poetry as Fiction* (1971), considera o poema já como equivalente a uma partitura musical, pois ele forneceria especificações formais para a produção física dum determinado evento sonoro (SMITH, 1971, p. 273). Na qualidade de roteiro para uma performance, ele determina os parâmetros da realização vocal dum texto (SMITH, *idem*, p. 278). Nesse caso, uma performance cantada estaria já pressuposta na materialidade do poema, e a canção a ele nada adicionaria ou modificaria; seria apenas a atualização duma performance virtual do poema.

Entretanto, entre os parâmetros definidos pelo poema para sua própria execução, encontramos fatores rítmicos e entoativos – mas não musicais. De fato, se o poema pressupusesse o canto, haveria algum tipo de notação musical nas palavras, estipulando ao menos uma linha melódica. Mas não é o caso: o texto poemático determina apenas

maneiras de dizer, não de cantar. O que significa que os signos e a semiose musical escapam ao domínio da semiose verbal.

Assim, o evento sonoro a que Smith se refere é um evento de récita do poema; a poesia almejaria a uma atualiza o vocal. Seria, contudo, algo reducionista afirmar categoricamente que a leitura deve imperiosamente levar a uma execu o acústica de récita e que, sem isso – essa externaliza o do texto –, a recep o seria malograda. Pois numa leitura silenciosa há um princípio de vocaliza o que se desenvolve mentalmente: não apenas o poema   lido sobre “o pano de fundo do barulho de voz que a impregna”, conforme Paul Zumthor (2014 [2006], p. 60), como também sua compreensão sempre será mediada por uma opera o vocal que, no caso da leitura, se d  por meio duma articula o interiorizada, numa voz inaudível (ZUMTHOR, *idem*, p. 75).

Ou seja, o poema   programado para ser executado pela voz num evento sonoro de récita, tanto acusticamente quanto silenciosamente. Cantar o poema – ou, como seria mais provável no caso da can o em questão, ouvi-lo ser cantado por outrem –   um gesto que o introduz noutra plano semiótico: se, na leitura silenciosa (preconizada por Mallarmé, para quem a “música silenciosa” do poema já bastava³⁵), a semiose se baseia no contato visual, na articula o interna e na possibilidade de releitura do poema, na audi o do poema cantado o sentido   produzido a partir duma execu o particular do texto, sem contato visual nem possibilidade de retorno a determinadas palavras ou versos.

O que queremos dizer   que o poema enquanto texto escrito   como uma partitura composta para um instrumento específico: a voz da récita, e, no caso de Mallarmé, a voz interna³⁶. Transformar o poema em can o, incorporando-lhe melodia e acompanhamento, além dum ritmo independente, significa prepará-lo para que um instrumento diverso o execute – instrumento, esse, com limites e propriedades diferentes do original. Por isso, a no o de transcri o, originária do âmbito da música, se mostra pertinente neste caso: o poema, transposto para uma can o, se assemelha a uma peça de, digamos, violino transcrita para saxofone. O original   deslocado do conjunto de possibilidades e qualidades dum instrumento para outro, e, conquanto tendo sua estrutura rigorosamente respeitada, impregna-se com os recursos de expressividade do novo instrumento. Pois se o poema escrito tem sua semiose calcada nas propriedades do meio visual e da voz interna, o poema cantado se restringe a um aqui-e-agora irrep t vel e

³⁵ Cf. Laurent Mattiussi, *La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry* (2001).

³⁶ *Idem*.

irrefreável, a um fluxo sígnico que jorra pelo espaço acústico, matizado pelos limites e pelas características tímbricas da voz e do instrumento. Enquanto texto escrito, portanto, o poema permite retornos, reelaborações, ensaios e um tempo infinito de interpretação (o que, no caso de Mallarmé, é muito necessário); enquanto texto cantado, tudo isso se lhe subtrai, e torna-se necessário que canto e instrumento valham-se dos recursos expressivos que lhes são peculiares para estabilizar (relativamente) a significação poemática.

O conceito de transcrição, aplicado algo livremente ao intercurso poema-música, carece de teorização mais rigorosa e sistemática; todavia, como modelo, ele permite que se observe como os processos semióticos operados pela canção sobre a poesia se distanciam da adaptação e se aproximam da tradução. Resta-nos explorar as pesquisas e estudos concernentes a esta última, para observar os questionamentos e desdobramentos operados pela análise científica no paradigma tradutório dominante.

3.1 – Jakobson: a tradução como equivalência

A noção de tradução, até aqui, limitou-se a uma atividade de transposição dum texto verbal escrito em uma língua a outra. Será apenas com Roman Jakobson que o conceito de tradução será desenvolvido e estendido de maneira proveitosa e pouco usual – e que ainda parece não ter sido assimilada pela comunidade acadêmica em geral. No ensaio *Aspectos Linguísticos da Tradução* (1959), o linguista russo localiza-a na raiz do próprio processo de significação: “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” (JAKOBSON, 1968 [1959], p. 64). Apesar de nos remeter ao modelo de semiose infinita proposto por C. S. Peirce, algo que não será discutido aqui, essa colocação torna bastante nítido o traço decisivo da tradução para Jakobson: remissão a um equivalente. Chama-nos a atenção que o linguista identifique um processo de tradução numa escala tão microscópica e, ainda assim, tão fundamental da linguagem (mais tarde, Plaza discorrerá sobre a tradução como base de todo pensamento); o que, aliás, nos permite verificar que o que até aqui chamamos tradução não passa dum manifestação particular dum procedimento muito mais amplo e profundo, que se assenta nas seguintes linhas de força: correspondência, equivalência, intercâmbio e substituição. Apesar disso, a ideia de diferença não deixa de estar presente: pois o elemento equivalente, que traduz um dado elemento, se estabelece em relação ao primeiro por ser diferente dele, conquanto de mesmo valor.

Sendo, assim, a tradução definida como uma operação de substituição dum termo por um seu equivalente, Jakobson distingue três maneiras de “interpretar” (outra ideia pertinente ao conceito de tradução) um signo verbal pertencente a uma determinada língua humana: com signos verbais pertencentes à mesma língua; com signos verbais pertencentes a uma língua diferente; ou com signos pertencentes a um sistema de signos não-verbais.

A primeira maneira enumerada pode, portanto, ser chamada tradução intralingual, pois opera dentro dos limites duma só língua (estabelece seu processo a partir dos signos dum mesmo sistema). O exemplo deste tipo de tradução fornecido por Jakobson é o da sinonímia ou da circunlocução – daí o autor também chamar a esta operação “reformulação” ou *rewording*: pois a noção de reorganização do material significante pressuposta por toda tradução se torna mais aparente no processo de buscar, dentro das possibilidades duma língua, outras palavras, ou mesmo frases, que equivalham a um determinado termo nessa mesma língua. Fica, assim, nesse processo de busca por equivalências internas num mesmo sistema, bastante clara a possibilidade de reelaborar, rearranjar os signos duma língua de modo a obter o mesmo efeito de sentido com termos diferentes.

Ao segundo tipo de tradução citado chama-se tradução interlingual. Jakobson, reconhecendo que ela corresponde ao paradigma histórico de tradução, também a denomina “tradução propriamente dita”. O processo, aqui, consiste na busca por equivalências no seio doutra língua – equivalência, esta, que jamais será completa, para Jakobson, pois os aspectos culturais que envolvem cada língua afetam profundamente o sentido das palavras. Isso não impossibilita, de modo algum, a execução duma tradução, tampouco duma tradução literal: pois os sentidos culturais das palavras, enquanto experiências cognitivas duma comunidade, podem ser expressos por “empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (JAKOBSON, 1968 [1959], p. 67). A ressalva feita pelo linguista chama atenção apenas para o fato de que não se encontrará correspondência ponto-a-ponto entre duas línguas, e que a totalidade das implicações de sentido duma determinada palavra, digamos, em dinamarquês, não será encontrada por inteiro numa só palavra da língua tcheca, por exemplo.

A tradução intersemiótica constitui a terceira e última maneira de se traduzir um texto. Dada a natureza heterodoxa do processo de “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, *idem*, p. 65), Jakobson alcunha-

a “transmutação” – termo que Plaza retomará em sua obra. Infelizmente, ao contrário dos dois tipos precedentes de tradução, a intersemiótica não é abordada no ensaio além dessa definição um tanto superficial e sintética. Talvez não pela dificuldade de encontrar exemplos desse tipo de tradução (que abundam nas adaptações musicais de poemas, adaptações teatrais, operáticas e filmicas de romances, coreografias compostas para obras musicais...), mas justamente pela dificuldade de encontrar parâmetros de análise com um certo grau de cientificidade. Isso, de toda forma, perdoa-se a Jakobson porque, enquanto linguista, sua preocupação central era a linguagem verbal. As semióticas não-verbais constituem problema específico do semioticista – caso de Julio Plaza.

(Não pudemos deixar de notar que, pela lógica combinatória estabelecida por Jakobson na tipologia da tradução, resta uma possibilidade não explorada pelo autor: a tradução intrasemiótica, ou seja, feita no seio dum mesmo sistema de signos não-verbais. Talvez a dificuldade de se conceber uma maneira de efetivação plausível dessa operação seja a razão pela qual foi deixada de lado. Não obstante, consideramos um exercício interessante a tentativa de imaginar a factibilidade, os parâmetros e os resultados duma tradução que encontrasse, digamos, um sinônimo pictórico para as *Demoiselles d'Avignon*, ou um equivalente musical do Cravo Bem-temperado. Dadas as condições comuns acima especificadas da tradução intralingual, poderíamos pensar numa versão simplificada dessas obras de arte, como tantas há de romances canônicos. Apesar dessa perspectiva algo desestimulante, nada impede que a tradução seja feita em sentido inverso – complexificação do original –, ou, simplesmente, como uma adaptação da obra ao estilo doutra época. Pode-se, é claro, entrever muitas outras possibilidades.)

3.2 – Haroldo de Campos: a tradução como isomorfismo

De 1959 (quando da publicação do ensaio de Jakobson e da cunhagem do termo “tradução intersemiótica”) a 1980, nada mais se falou sobre a tradução entre sistemas de signos. Em parte, cremos, devido ao laconismo com que o tema foi tratado em *Aspectos Linguísticos da Tradução*; em parte, porque a tradução interlingual continuou (e continua) sendo a mais visada, teórica e academicamente, em especial se considerarmos que foi nesse ínterim que Haroldo de Campos desenvolveu mais rigorosamente seu pensamento sobre a tradução poética; em parte, enfim, porque, como Julio Plaza (2013, p. xii) aponta, as questões levantadas pela tradução intersemiótica exigem a especialização em diversas

linguagens – condição rara no meio acadêmico, e à qual, de resto, nem mesmo o próprio Plaza escapa, se considerarmos sua abordagem insuficiente da linguagem musical.

Assinalemos rapidamente, antes de adentrar a teoria da tradução intersemiótica conforme organizada, pela primeira vez, por Julio Plaza, um aspecto fundamental do pensamento deste teórico, que porventura iluminará a reflexão por ele desenvolvida. Plaza declara, já na seção “Ao Leitor” de sua obra, ser devedor de Jakobson (por trazer luz à tradução intersemiótica enquanto possibilidade teórica e prática) e do “mestre Haroldo” de Campos (por introduzi-lo às questões da tradução poética).

Fica bastante nítida a influência de Campos em determinados momentos da *Tradução Intersemiótica*; em especial, nas pressuposições de Plaza acerca do *modus operandi* da operação tradutória, que se baseiam nas ponderações expressas por Haroldo no ensaio *Da Tradução Como Criação e Como Crítica* (2013 [1962]): partindo da noção de “informação” de Albrecht Fabri, ele ressalta que, num texto poético, a informação estética assume maior relevância na produção do sentido do que as informações documentária e semântica. Assim, a forma assumida pelo texto é de importância vital para a caracterização do texto poético, já que é por meio dela que a informação estética se manifesta. Isso significa que, diferentemente do que acontece com os outros tipos de informação, a estética pode ser codificada apenas numa maneira: aquela pela qual o texto poético original a codificou, não sendo permitidas, portanto, recodificações que não afetem a informação original.

Isto conferiria ao texto poético uma intraduzibilidade, visto que o paradigma tradicional de tradução é o semântico. Mas a impossibilidade da tradução, para Campos, gera a possibilidade da recriação, que ele concebe como a criação duma informação estética autônoma conquanto paralela, ligada à original por uma relação de isomorfia. Ou seja, não se trataria de traduzir o significado, mas o próprio signo enquanto entidade física, em suas propriedades materiais³⁷. E é precisamente essa noção de isomorfismo que será cara a Plaza, como veremos mais adiante: pois é apenas a similaridade de formas que pode legitimar a tradução intersemiótica como tradução *de facto*.

³⁷ Neste aspecto, poderíamos confrontar a interpretação de Henri Meschonnic da tradução de orientação semiótica, e sua acusação de reducionismo e mecanicismo: a visada de Campos não apresenta a rigidez totalizante atribuída por Meschonnic à semiótica, nem desvaloriza o signo artístico, seja na escala micro- (enquanto elemento duma estrutura) ou na macrossígnica (a estrutura enquanto signo).

3.3 – Plaza: o pensamento como tradução

Julio Plaza situa a tradução na base de todo pensamento. Pensar é, então, um ato de traduzir. Essa concepção da tradução (e do pensamento) se alicerça em dois pontos principais da teoria semiótica de C. S. Peirce: primeiramente, a proposição de que o pensamento se dá por meio de signos. Com efeito, para o polímata estadunidense (à semelhança das teorias linguísticas que consideram que o ser humano pensa por meio de signos linguísticos), são os signos que fazem a mediação do pensamento: pensa-se em signos, e com signos. Em segundo lugar, o modelo sógnico tricotômico de Peirce se assenta num processo contínuo de representações e remissões (que, em certo momento, será chamado, idealmente, de semiose infinita). Ao invés de entidade semiótica monolítica (como o modelo sógnico saussuriano: significante e significado), o signo peirceano se caracteriza por um complexo de relações que tendem a uma continuidade aberta, ininterrupta. Sendo esse modelo baseado na inter-relação entre três entidades (objeto, significação e interpretante), nota-se que o objeto do signo é a interpretação duma representação de dado objeto, o que revela que uma das pontas do tripé sógnico não é uma entidade absoluta, mas sim, fruto dum processo sógnico anterior. O interpretante, por outro lado, é outra representação, que gerará novo signo. Fica, assim, evidente a fluidez do signo conforme Peirce, e seu estatuto de elo no meio duma cadeia, de processo jamais estático.

Pois bem, tendo ambas as concepções em mente, Plaza percebe que o processo pelo qual um signo remete a outro é um processo de reformulação do sentido – logo, processo tradutório. E, esse processo estando inscrito na base mesma do pensamento humano, pode-se dizer que,

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. Julio Plaza, 2013, p. 18.

Mas, se um signo se encadeia noutro por um processo de tradução; se a interpretação dum signo, que se situa como interpretante na tricotomia sógnica, é um processo de tradução; se o próprio pensamento, afinal, é um processo de tradução, podemos concluir que toda a atividade comunicativa e interpretativa humana se dá por

meio de processos tradutórios: traduz-se ao se entrar em contato com um signo emitido por outrem; a tradução desse signo engendra traduções sucessivas no pensamento; ao se comunicá-lo a outrem, traduzimo-lo num signo; e esse signo será traduzido pelo receptor, e assim por diante.

Aliás, o próprio pensamento, ressaltava Plaza (2013, p. 21), opera também de maneira intersemiótica: pois, para Peirce, os três tipos de signo (ícone, índice e símbolo) estão envolvidos no processo de pensamento. Assim, um signo verbal suscitaria interpretantes pictóricos, sonoros, olfativos, etc. Havendo essa possibilidade de intercâmbio de linguagens e modos de significação, há um princípio de operação de tradução intersemiótica. De fato, seria algo ingênuo presumirmos que as associações suscitadas pelo pensamento se limitam apenas a signos da linguagem verbal. Esse processo tradutório, contudo, enquanto estritamente abstrato, é obviamente diferente da tradução intersemiótica estudada nas páginas que seguem, pois que esta não apenas se manifesta materialmente, como também possui cunho estético. Mesmo assim, é importante registrar que a tradução intersemiótica pode ser observada como fenômeno natural do pensamento humano.

Poderíamos, claro, considerar que essa intersemiose essencial do pensamento se alinha à sinestesia, ao intercurso dos sentidos. E, com isso, o caráter intersemiótico dos processos mentais se apresentaria mais como associação entre estímulos, e não como tradução entre sistemas semióticos. Não podemos, porém, perder de vista que a sinestesia, por um lado, se estabelece como uma resposta pessoal a um dado estímulo: signo que responde a signo – e aí retornamos à tradução, de acordo com o modelo de semiose peirceano. Por outro lado, o tema das correspondências entre sentidos é antigo na literatura e nas outras artes (impossível não recair no clichê ao citar o poema *Correspondances*, de Baudelaire, ou mesmo *Voyelles*, de Rimbaud). Ora, a noção de correspondência implica também uma noção de equivalência – pois um elemento é identificado ao outro. Podemos, noutras palavras, dizer que, se à letra “i” corresponde a cor vermelha (como quis o *enfant terrible* das Ardenas), estabelece-se uma relação entre o sistema de signos verbais e o sistema de signos cromáticos. Se entre esses dois sistemas não há livre associação – pelo contrário, uma cor corresponde a apenas uma letra –, e se num sistema os signos diferem entre si por causa de seu valor individual, constatamos que a correspondência sinestésica atribui equivalências entre signos de sistemas semióticos diversos – ou seja, traduz estímulos.

3.4 – Plaza: o signo estético em tradução

A tradução, para Plaza, é um fenômeno constitutivo dos processos e relações que compõem o signo; é, portanto, implicado na própria natureza sgnica. O signo estético, no entanto, difere qualitativamente dos outros tipos de signo, e, com isso, coloca questões contundentes à prática tradutória. Até o presente momento, tratamos do signo em termos gerais; a partir daqui, abordaremos exclusivamente o signo estético, objeto específico de nosso estudo.

Talvez não tão curiosamente, toda problematização teórica em torno da tradução do signo estético se refere ao campo da poesia. Não que não haja dificuldades teóricas e práticas no processo de tradução de signos estéticos de semióticas não-verbais; estas, pelo contrário, abundam. Mas lembremo-nos de que a tradução intersemiótica foi negligenciada por muitas décadas, e o paradigma de tradução se centrou apenas nos signos verbais: dos quais os representantes estéticos são a prosa e a poesia. Considerando-se a especificidade do texto poético, não é de todo surpreendente encontrar problemas ao se tentar traduzi-lo: diferentemente da prosa, a forma assumida pelo texto é de suma importância para a produção do sentido poético (conforme Fabri retomado por Campos, mais acima, em 2.2). Quando percebeu-se que o sentido da poesia residia não apenas no seu significado, mas também na própria materialidade dos signos empregados no texto, o modelo tradutório semântico entrou em crise.

Plaza explica a mecânica do signo estético a partir da semiótica peirceana: segundo ele, “o signo estético erige-se sob a dominância do ícone, isto é, como um signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose” (PLAZA, 2013, p. 24). Essa negação do processo de semiose se dá porque o ícone opera pela semelhança ou analogia com o objeto representado; a semelhança, por sua vez, se manifesta através duma intensificação das qualidades materiais do signo, que permitirão ao ícone produzir um efeito análogo ao do objeto representado. Mas, se a materialidade do signo é acentuada, e se este produz um efeito similar ao do objeto, o objeto da representação é obscurecido: o signo em si, enquanto entidade material, se afirma como objeto produtor de sentido. Noutras palavras: o signo estético opera como ícone porque, neste tipo de signo, a semiose se dá principalmente por meio da forma.

Tanto Roman Jakobson quanto Octavio Paz, como mostra Plaza, chegam a conclusões semelhantes quanto ao signo estético poético. O linguista russo considera que,

como os jogos formais inerentes a uma determinada língua são a base da poesia, esta tem de ser intraduzível; o poeta mexicano, chamando atenção para a quase impossibilidade de tradução dos sentidos conotativos dum texto, nota que a poesia é feita inteiramente de correspondências entre sons e sentidos, tecido de conotações: isso a tornaria intraduzível.

Mas ambos os estudiosos retomados por Plaza, embora reconhecendo a intraduzibilidade da poesia enquanto signo estético devido à especificidade dos aspectos formais, terminam suas reflexões com uma ressalva à primeira vista paradoxal: apesar da poesia ser intraduzível, é possível traduzi-la – criativamente. Com isso, a noção de tradução tradicional, calcada na fidelidade e subserviência, se desestabiliza. Se é inviável traduzir poesia dentro dos parâmetros tradicionais – semânticos –, por outro lado, é possível gerar um texto equivalente ao original a partir doutros parâmetros – ou seja, duma noção de tradução mais abrangente, que se tipifica, para Jakobson, na transposição criativa, e, para Paz, na transmutação.

As noções de criação e de modificação estão, portanto, imbricadas na tradução do signo estético. E isso porque o que interessa no signo estético é o sentido expresso pela coordenação entre forma e conteúdo. Oras, se o sentido a ser traduzido não reside apenas em aspectos semânticos, mas também formais, o tradutor deixa de operar como dicionário bilíngue, e põe-se a trabalhar como artista, pois ocupa-se numa função de organização formal paralela à da obra original. Tendo de coordenar forma e conteúdo dessa maneira, ele se defronta com as especificidades da língua do original, e com a intraduzibilidade mencionada mais acima. De fato, ele ver-se-á forçado a criar, em sua língua, um texto paralelo ao original; e, para isso, deverá selecionar neste os aspectos essenciais a serem recriados naquele. Paradoxalmente, essa infidelidade ao original é um gesto de fidelidade. Pois, desconsiderando elementos inessenciais (para remeter ao famoso axioma de Walter Benjamin, segundo o qual a má tradução se define como “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2011 [1921], p. 102)) à produção do sentido global do signo estético, o tradutor transmuta-o numa criação que recria o que há de essencial nas correspondências estruturais do original.

E a própria poesia, para Plaza, enquanto signo estético, se propõe como objeto infiel: operando pela analogia, ela sabota a semiose tradicional, a significação convencional, e constrói um sentido próprio que se reporta mais ao signo material que aos objetos a que ele se refere. É por isso que Peirce identifica no signo estético – o ícone, por excelência – um sentido que se constitui como possibilidade ou qualidade: sem a dominância do objeto referente, a atenção do receptor se volta para a materialidade

sugestiva, plurissignificante, do signo. Plaza (2013, p. 31) vê nisso uma ânsia totalizante do signo estético; um aumento de sua autonomia às expensas dos outros elementos envolvidos na semiose (objeto, interpretante). Para traduzir um signo que já é, ele mesmo, infiel, e que não funciona nos moldes de significação e representação tradicionais, seria ilógico pautarmo-nos pelos parâmetros que são ignorados pelo próprio original: para ser fiel ao signo estético em sua natureza íntima, é necessário ser infiel à representação sígnica comum; é necessário que a tradução, ela mesma, opere como um original, e não faça referência ao original senão por analogia, senão por reproduzir o efeito produzido pela matéria sígnica original.

Nesse sentido, o conceito haroldiano de isomorfismo na tradução se mostra afim: pois o que a tradução do signo estético almeja, do ponto de vista semiótico, é criar um signo cuja morfologia opere da mesma maneira que o original, embora cristalizado numa língua diversa. A tradução “estética”, assim, para preservar a peculiaridade e o sentido do texto original, propõe um trabalho que se afasta da decodificação e se aproxima da criação; pauta-se não na semântica de signos isolados ou num contexto imediato, mas em suas materialidades e em suas funções numa estrutura significante complexa.

3.5 – Plaza: intersemiose na tradução

Dos conceitos de tradução passamos à problematização da tradução de cunho estético; ocupemo-nos, agora, da especificidade da tradução intersemiótica e seus problemas teóricos e operatórios.

A tradução, assim como o original, é um signo composto (na tradição peirceana) pela relação entre três entidades: objeto, signo e interpretante. No caso dum signo- tradução, podemos dizer que o objeto corresponde ao signo-original; o signo, ao signo- tradução; e o interpretante, ao signo gerado pela recepção da tradução. Entretanto, se original e tradução são produzidos em sistemas de signos diversos, a relação entre esses dois vértices do signo se complica: pois a materialidade do signo- tradução contrasta radicalmente com a do signo-original. Não apenas há discrepância entre os meios de veiculação desses signos e suas qualidades materiais, como a própria organização do signo- tradução depende das regras e possibilidades da semiótica em que ele está composto – que podem inviabilizar a emulação de determinadas construções estruturais do original. Cabe-nos, então, analisar as propriedades fundamentais dos meios, ou canais,

em que os signos podem ser veiculados. Como tratamos de poesia e música, limitar-nos-emos a estudar os canais visual e sonoro.

Apesar das inúmeras diferenças qualitativas e operacionais dos dois canais supracitados, é preciso notar, antes de mais nada, que Plaza situa-os, via Edward Hall, ambos na mesma categoria de canais receptores à distância (PLAZA, 2013, p. 47). À diferença do tato, paladar e olfato, categorizados como receptores imediatos, os canais auditivo e visual podem transmitir seus signos a uma distância maior que a dos demais canais (apesar de, no caso do olfato, tal afirmação ser questionável). Tenhamos em mente, então, que o poema e a música se situam em canais que permitem sua difusão no espaço para além da imediaticidade do local em que a fonte do signo se situa. Enquanto a concretude tátil e a sensação do paladar necessitam do contato imediato entre fonte e receptor, o poema na página e o som emitido por um instrumento permitem um afastamento que, em última análise, implica um enfraquecimento do engajamento corporal do receptor e uma perda comparativa da sensualidade envolvida na recepção. Como veremos mais à frente, estas duas propriedades que tendem a se desvincular da poesia e da música são trabalhadas esteticamente por Mallarmé e Debussy em suas respectivas obras, de modo a tentar recuperar um contato mais íntimo com o signo.

O canal visual, para Plaza (2013, p. 52), permite a conjugação de percepções global e linear do espaço físico em imagens e cores. Ou seja, o texto visual é percebido em função de seu estatuto de imagem e de suas qualidades pictóricas captadas pelo olho no espaço físico que o circunda. O signo visual, assim, pode ser recebido de duas maneiras: em sua totalidade, simultaneamente; ou aos poucos, linearmente. Estes parâmetros da recepção são dados pela própria organização estrutural do signo visual: ao configurar o signo visual, o artista configura também o modo pelo qual o olhar será construído na recepção. Dessa forma, a recepção visual não necessita ser passiva. Há a possibilidade de uma recepção ativa, que se consuma na exploração linear do signo.

Logo, o signo visual pode ser apreendido em sua totalidade e em seu pormenor; permite a visão do conjunto e a visão do detalhe. E é a presença dessas duas possibilidades de interação que confere um certo poder ao receptor desse tipo de signo: ele toma parte ativamente na construção do sentido. Ele pode contentar-se com uma visão geral do signo ou embrenhar-se nas suas minúcias. Seja qual for sua opção, ele opera com segurança, pois o signo visual não lhe esconde nada: de fato, de todos os canais possíveis, é apenas o canal visual que fornece ao receptor a percepção da estrutura do signo em sua totalidade.

Comparativamente aos outros meios, ele põe a nu os mecanismos de construção do sentido: todos os dados se apresentam tais quais foram organizados pelo artista.

Além disso, o canal visual atua como um meio exclusivo: por tornar possível a difusão à distância dos signos e operar, assim, um desengajamento do corpo do receptor, ele acarreta o isolamento dos sentidos (PLAZA, 2013, p. 53). A visão, assim, tende a se isolar da audição, do tato, do olfato e do paladar, pelo simples fato de o signo visual, em sua materialidade, não estabelecer contato corporal com o receptor. Por isso é que Plaza diz que o canal visual instiga à especialização dos sentidos, e não ao seu intercurso na sinestesia: a percepção visual torna o mundo asséptico, organiza-o uniformemente. Apesar de implicado ativamente na construção do sentido, essa implicação do receptor é exclusivamente intelectual: a carnalidade está aí excluída; o corpo não se envolve por inteiro com o signo. De modo que poderíamos concluir que o signo visual acaba por reiterar, em sua natureza, a cisão entre corpo e mente, e a propagar uma concepção mentalista em que o ser humano encontra sua essência na mente, como entidade absolutamente separada do corpo e da realidade física³⁸. E isto não deixa de ter relação com o projeto poético de Mallarmé: apesar de almejar uma poesia que tenha o impacto sensual e sugestivo da música e que se libere do mero conteúdo racional para alcançar um estatuto de arqui-música que engaja o corpo através da leitura, o poeta francês ainda assim privilegia uma recepção visual, silenciosa e mental do poema³⁹.

Com o acima exposto, podemos chegar a uma formulação sucinta das propriedades da poesia enquanto signo visual. Ela permite que o receptor tenha uma visão estrutural do poema, ou seja, visualize a forma – algo, como visto em 2.4, essencial para a produção do sentido do poema. Ela permite, também, que o receptor explore os detalhes espaciais ao longo do tempo, e percorra livremente a estrutura do signo. No caso de uma poesia de apreensão mais complexa, esta propriedade é fundamental para que o leitor possa obter uma compreensão satisfatória do poema. Noutras palavras, poemas em que o trabalho formal e/ou conteudístico é complexificado dependem da exploração espaciotemporal do signo para garantir a produção do sentido – ou, talvez seja mais acertado dizer, pressupõem tal exploração. No caso específico de Mallarmé, podemos dizer que o aspecto estrutural e o aspecto temporal são de suma importância para a

³⁸ Para um estudo esclarecedor sobre o assunto, consultar *From Transcendence to Obsolescence: A Route Map*, de Harold Fromm (1978). No ensaio, Fromm mostra como a identificação do humano com a mente/alma em detrimento do corpo/natureza ao longo da história trouxe consequências catastróficas para a vida humana.

³⁹ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (figuras de Wagner)*, 2016 (1991).

recepção. O trabalho formal observado nas obras do poeta, de fato, parece requerer contínuas explorações e tentativas de leitura para que uma compreensão, ainda que parcial, possa surgir. O que conferiria um caráter, de certo modo, temporal a essa poesia: o texto adquire uma espessura que só pode ser penetrada ao longo do tempo. Finalmente, a compreensão do poema é estritamente intelectual: o único sentido envolvido na leitura é a visão, e o trabalho requerido é apenas intelectual. É verdade que Mallarmé sabota a racionalidade em sua visada poética⁴⁰; mas, como mencionado mais acima, o projeto mallarmaico parece se encontrar numa tensão dupla: por um lado, há uma proposta algo sensualista que entra em conflito com uma visão especializada e exclusiva da interação com o poema; por outro lado, o produto sígnico se cristaliza num canal e numa linguagem que fomentam a intelectualização, mas sua semiose requer outra atitude do receptor.

A respeito do canal sonoro, Plaza (2013, p. 58) enumera alguns pontos: o espaço em que circula o signo sonoro, embora tecnicamente um espaço físico (pois é aí que o som se manifesta acusticamente), não se apresenta assim à experiência de recepção sonora. Pois, no espaço físico, a percepção visual identifica imediatamente a fonte emissora do signo: o signo visual, deveras, está inscrito em sua fonte. Mas o signo sonoro se desprende de sua fonte e se inscreve num espaço abstrato, fluido, que tem propriedades físicas e, no entanto, imateriais. A fonte sonora, então, não pode ser localizada com base apenas na percepção sonora (sua identidade pode ser inferida, por meio do timbre). O canal sonoro, portanto, é essencialmente ambíguo, equívoco, enquanto o canal visual é unívoco. O signo visual é percebido sob a égide da certeza, da fatualidade, enquanto o signo sonoro é percebido como incerteza, como possibilidade. Daí a conclusão de Plaza (2013, p. 59) de que o mundo visual, epitomizado na fotografia (e, acrescentamos, na escrita) tende ao documento, e o mundo sonoro (oral), epitomizado na música, tende ao mito.

Ora, um espaço ambíguo-mítico (pois incerto, não-documentado) é vivido como um espaço sem fronteiras (PLAZA, *ibidem*), de caráter acentuadamente qualitativo, em oposição ao quantitativo do canal visual. Isso porque os aspectos mais significantes do signo sonoro não são os quantificáveis (objeto do estudioso de Acústica, ou do musicólogo), mas os relativos à qualidade: timbre, massa e intensidade. A semiose do

⁴⁰ Apesar de calcada na intelectualidade da palavra, a poética de Mallarmé envolve contorcionismos sintáticos e lexicais que privilegiam o ritmo e a “sensação cabalística” gerada pela enunciação do texto, cf. Helen Abbott, *Between Baudelaire and Mallarmé: Voice, conversation and music*, 2009, p. 61.

som se atrela eminentemente à percepção da qualidade – e a qualidade, lembremos, é característica do signo icônico e, por extensão, do signo estético. Não que o signo sonoro seja incomensurável: espectro sonoro e notação musical permitem uma quantificação satisfatória do signo musical. Mas ele não se limita a esses aspectos quantitativos. Muito de sua semiose reside intrinsecamente na percepção da qualidade do signo – do que, paradoxalmente, poderíamos chamar materialidade sígnica (apesar de se tratar dum signo imaterial) –, ao passo que o signo visual, à exceção da pintura de determinadas escolas artísticas, se baseia fundamentalmente numa percepção quantitativa do signo – e o poema, em sua forma escrita, se inscreve nesse modo de produção e percepção do sentido.

Ademais, o espaço acústico se configura como um palimpsesto (PLAZA, *ibidem*): não havendo ponto fixo, ele se constrói e reconstrói continuamente através do surgimento de signos superpostos ou encadeados, desenrolar do tempo que se apaga e reescreve. O poema também pode ser visto como um palimpsesto, mas o espaço visual dificilmente (apenas enquanto objeto estético, e em ocasiões particulares) apresentará essa característica. O espaço acústico, pelo contrário, tem no palimpsesto sua essência, uma vez que nada nele é estável e que se constitui como superposição de escrituras no tempo – e seu sentido se erige a partir da transversalidade dessas escrituras.

O que nos leva ao ponto nodal em que o canal sonoro se diferencia do visual. Enquanto este permite uma percepção simultânea e uma percepção linear, o canal sonoro, por sua própria natureza, obriga-nos a uma recepção linear. Ou seja, enquanto o canal visual permite uma exploração espacial e uma temporal – enquanto o espaço visual é dotado duma espacialidade e duma temporalidade –, o canal sonoro se limita ao temporal – o espaço acústico se estende no tempo. É-nos interdita, por isso, a percepção simultânea da estrutura sonora em sua totalidade: ela só se revela – aliás, só pode ser inferida – após a recepção do último signo sonoro dessa estrutura. O macrossigno não se mostra por completo, mas como sequência. Duas consequências imediatas: a forma do texto sonoro-musical não é apreendida pelo receptor quando de seu contato com a obra musical; e, por não haver possibilidade de exploração ativa da estrutura (recursividade), a significação das estruturas microsígnicas é aguçada, principalmente no que tange à ambiguidade e polissemia.

Fica evidente, nisso, o contraste entre a semiose visual e a sonora: se, no signo visual, a forma é dada e, com isso, grande parte da informação estética fica explícita, no signo sonoro a forma tem de ser inferida, o que faz necessário um estado de atenção constante ao receptor sonoro – sob pena de a semiose ser recebida aquém do horizonte de

expectativa. O signo sonoro, assim, se apresenta como fluxo, e o visual, como estanque. Mais que isso: o canal visual oferece a totalidade do signo e nos possibilita a inspeção dos detalhes, enquanto o canal sonoro exige que construamos a totalidade a partir dos detalhes. O ouvinte não tem escolha senão aceitar o detalhe e, a partir da sucessão, tentar organizá-los de forma a encontrar uma estrutura subjacente – de forma a formar uma forma. A simetria é exata: para o signo visual, a recepção estrutural é passiva, e a exploração linear é ativa; para o signo sonoro, a recepção linear é passiva, e a construção estrutural, ativa.

(Outra característica apontada por Plaza (2013, p. 58) é de que, no canal sonoro, o receptor não pode se deter na informação que desejar: ele não pode escolher os signos que comporão seu “campo de amostragem” ou filtrar a informação dada. O canal visual põe o receptor no controle do signo: ele se oferece por inteiro, no espaço e no tempo. O signo sonoro se revela e desnuda ao longo do tempo, se constrói diante do receptor atento, que está à mercê duma sucessão informe de signos que surgem e desaparecem no ar. Ele não tem autonomia para retornar nem para avançar; deve permanecer onde está e aguçar os ouvidos.)

E, afinal: se o signo sonoro é apreendido destacado dum contexto estrutural – pelo contrário, num instante que sucede outro –, suas possibilidades semióticas são elevadas exponencialmente, pois o valor de cada signo não é reconhecido em termos de sua função num sintagma definido, mas em termos das possibilidades que ele oferece no momento de sua recepção. O que significa que, se num signo visual as ambiguidades lexicais são atenuadas quando o receptor considera os signos dentro do contexto duma unidade estrutural, no signo sonoro as ambiguidades se tornam por demais evidentes. Seja no caso dum acorde que permita uma constelação de movimentos subsequentes, seja no caso duma palavra cantada cuja ambiguidade abre dois caminhos possíveis de interpretação, o canal sonoro apresenta o texto como uma corrente inacabada em que os elos vão sendo adicionados um a um. Como colocaria Plaza,

tanto o fonema quanto o acorde musical carecem por completo de referencial, tornando dominantes seus Objetos Imediatos como meras qualidades plenas de ambigüidade. Tanto a fala quanto a música são fluxos contínuos de sons, não existindo fronteiras nítidas entre sons sucessivos. Julio Plaza, 2013, p. 60.

Às propriedades do canal sonoro enumeradas acima, propostas por Plaza, acrescentamos outra, oriunda das considerações de Paul Zumthor (2014 [2006]) sobre a

voz. Concedendo a ela o estatuto de coisa (ZUMTHOR, 2014 [2006], p. 82) – ou seja, reconhecendo nela a materialidade dum signo, e, mais que isso, a importância das propriedades materiais que caracterizariam um signo icônico, estético –, o suíço constata que a percepção da voz estabelece uma relação de alteridade (ZUMTHOR, *idem*, p. 80): “A voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo.” (ZUMTHOR, *idem*, p. 83). O que equivale a dizer que a voz é percebida pelo receptor como um signo do outro – signo da presença de outrem. Oras, isso não é exclusivo da voz humana: todo e qualquer som percebido pelo ouvido humano é recebido como signo da presença doutro ser no espaço imediatamente circundante. O som indica atividade, movimento, acontecimento, evento – protagonizados por seres vivos. Por isso, o signo sonoro indicará sempre a existência duma alteridade; ele é a marca deixada por uma alteridade no espaço acústico. O som, noutras palavras, é uma espécie de “pegada” sonora: ele tem estatuto, na tipologia sógnica de Peirce, de índice (signo que opera pela contiguidade com seu objeto). Mesmo que o som não se refira ou represente necessariamente algum objeto, ele opera instaurando a consciência duma fonte emissora.

É certo que o poema, enquanto signo visual, tem uma propriedade similar, para Zumthor (2014 [2006], p. 78): “A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor.” Mas a consciência dessa presença-alteridade que opera no signo visual é qualitativamente diferente da operante no signo sonoro, pois ela se refere a uma alteridade que não necessita ser espaço-temporalmente coincidente com a presença do receptor. Quer dizer: um texto visual pode ter sido produzido um dia, uma semana, um ano, um século antes de se tornar objeto da percepção dum determinado receptor. Porque, como já dito, o signo visual se inscreve na objetividade de sua fonte. Então, a presença suscitada pela leitura do poema não é a presença denunciada pelo som que se ouve: a presença que gerou o evento de som deve necessariamente partilhar das mesmas coordenadas espaço-temporais que o receptor. Não é o caso do signo visual; portanto, a experiência de alteridade e indicialidade engendrada pelo signo sonoro diz respeito à iminência dum aqui-e-agora que ancora firmemente o receptor em sua carnalidade – à diferença do signo visual, que o remete a um passado em que o evento de presença ocorreu. De resto, Zumthor atrela esse ancoramento espaço-temporal do som a uma sensibilidade privilegiada, que contrasta com a proporcionada pelo signo visual:

...em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. Paul Zumthor, 2014 (2006), p. 66.

Sintetizemos brevemente, então, as propriedades principais do canal sonoro, à guisa de conclusão: ele cria um espaço indefinido, adquirindo caráter qualitativo e icônico que é passado ao signo sonoro; ele faculta uma percepção sígnica calcada em aspectos qualitativos, que propicia uma apreensão do signo sonoro como ícone; ele apresenta o signo enquanto sucessão, sequência, fluxo contínuo, o que oculta a estrutura sígnica e acirra as ambiguidades de cada elemento discreto.

É preciso frisar, entretanto, que essas propriedades não determinam inequivocamente o caráter dos signos veiculados nos meios, e, por extensão, não determinam o caráter duma tradução. A poesia de Mallarmé, por exemplo, apesar de inscrita num canal visual, estabelece sua semiose em processos semióticos que entram em atrito com as propriedades atribuídas ao meio visual, e assume um caráter que flerta com o iconismo atribuído ao canal sonoro. O próprio fenômeno estético, em geral, tende a desestabilizar os limites do canal em que está inscrito, e entrar em conflito com seus parâmetros e implicações semióticas (o grau dessa desestabilização e desse conflito devendo ser aferido pelo analista e pelo crítico). As propriedades intrínsecas aos canais favorecem o surgimento de processos semióticos afins nos signos que eles veiculam, mas não os limitam: são as funções, relações e processos que operam no interior do signo que determinam, em última análise, seu caráter. Ou, para usar os termos precisos de Plaza:

...não é o rótulo do meio ou suporte (fotografia ou vídeo, por exemplo) e o rótulo do código (verbal ou musical, por exemplo) que nos vão fornecer a habilidade para radiografar as operações sígnicas que estão se processando no interior de uma mensagem. O importante para se inteligir as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico etc.) que define *a priori* se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem. Julio Plaza, 2013, p. 67.

Noutras palavras, é a especificidade dos processos semióticos estabelecidos pela linguagem manifesta no bojo do signo, em sua relação consigo mesma, com o código a que pertence, com o canal em que é veiculada e com o original, que se deve observar para compreender profundamente a tradução intersemiótica.

3.6 – Plaza: formas e funções na tradução intersemiótica

Por lidar com as relações entre sistemas de signos diversos e as diferentes maneiras e possibilidades de cristalização de textos que eles oferecem, a tradução intersemiótica tem na forma sua principal preocupação. Este enfoque se dá em resposta à abordagem semântica que por muito tempo prevaleceu no campo da tradução, e que caducou quando tornou-se evidente que, no signo estético, é a informação estética contida na sua forma que produz a semiose que lhe é peculiar.

Desmistificada a primazia do conteúdo (ou do significado, em oposição ao significante) na tradução estética, este não é, obviamente, abandonado no fazer tradutório, mas ocupa seu lugar de direito – flexibilizado, maleabilizado devido ao caráter específico da semiose estética.

Traduzir formas, contudo, traz à tona o velho problema da diferença entre as línguas, de suas possibilidades e limites distintos; transposto para as relações entre sistemas de signos, o problema se agrava: não apenas se trata de possibilidades semânticas diferentes, como os elementos discretos presentes numa construção formal em determinado sistema semiótico podem não ter equivalentes diretos noutra sistema. Ou seja, se na problemática da tradução poética a teoria deu conta de apresentar as particularidades estruturais do poema e fornecer exemplos e ferramentas satisfatórios para a prática tradutória graças à homogeneidade sígnica dos sistemas em que a tradução se dá, no caso da tradução intersemiótica a verificação de equivalências estruturais se mostra mais sutil e complexa, justamente pela dificuldade em encontrar relações de equivalência entre os signos dos sistemas.

Além de fundamental para a operação tradutória intersemiótica, a observação dessas equivalências estruturais também constitui uma necessidade para possibilitar uma análise comparativa entre tradução e original:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos

que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas. Julio Plaza, 2013, p. 71.

Percebe-se, no excerto acima, que as mesmas considerações seriam aplicáveis à tradução poética; são parâmetros gerais da tradução de cunho estético, que, entretanto, aplicados a signos não-verbais, vão de encontro à dificuldade generalizada de leitura estrutural de textos não-verbais.

Visando a sanar essa deficiência metodológica, Julio Plaza (2013, p. 71) propõe que as formas estéticas tradutórias sejam encaradas a partir de três principais parâmetros relativos a seus processos semióticos: a captação da norma na forma, ou seja, a maneira como recriam as leis estruturantes do original; a captação da interação de sentido ao nível do intracódigo, ou seja, a maneira como recriam as relações e arranjos internos presentes no original; e a captação da forma enquanto qualidade sincrônica percebida, ou seja, a maneira como recriam a qualidade sígnica do original. Noutras palavras, trata-se de verificar a relação da tradução com o original enquanto estrutura, enquanto articulação de processos sígnicos inter-relacionados e enquanto efeito estético.

O tipo de signo que estabelece uma lei, na semiótica peirceana, é o legissigno: ele opera pela convenção, instaura um princípio de ordem reconhecível (PLAZA, 2013, p. 72), e, com isso, permite que o receptor identifique no macrossigno os elementos discrepantes e os afins. Constitui-se o legissigno como um fator absolutamente necessário para a formação do signo e para a semiose, visto que, sem ele, não haveria qualquer tipo de ordenação: um signo como o ícone “não passaria de mera possibilidade irrealizada” (PLAZA, 2013, p. 78). Para se materializar e se dar à percepção do receptor, um signo precisa se inscrever num canal, submeter-se às suas condições de existência e, paralelamente, estipular suas próprias regras de configuração; e é nesse sentido que atua o legissigno.

Plaza postula para o legissigno três propriedades principais: a de agir como transductor (efetuar a passagem duma semiótica a outra enquanto se encarrega da manutenção da economia semiótica do original), a do paramorfismo (criação duma estrutura equivalente conquanto formalmente diversa) e a de otimização (a semiose do original está em constante aperfeiçoamento).

Enquanto transductor, o legissigno faculta a transposição do original pra tradução e, nesse processo, tem a tendência de conservar a carga semiótica do original que, doutra maneira, encontrar-se-ia em risco de perda ou acréscimo estético durante a transição. Ele

mantém, portanto, a invariância na equivalência. Simultaneamente, a conservação da semiose promovida pelo legissigno admite que uma mesma parcela de sentido possa ser gerada por uma grande variedade de formas, organizadas das mais diversas maneiras. O que quer dizer que este signo regulador e ordenador pressupõe em seu *modus operandi* que o sentido pode se manifestar de modos diferentes, mantendo uma equivalência profunda; noutros termos, a fidelidade ao original pode ser obtida a partir de escolhas semióticas à primeira vista destoantes.

A ordem mantida pelo legissigno, enfim, pode se basear na coordenação das partes envolvidas (os diferentes processos semióticos têm igual importância e colaboram entre si pra geração do sentido), no acidente (descoordenação de processos semióticos independentes) ou na hierarquia (um processo semiótico domina os demais, acessórios).

O segundo parâmetro estipulado por Plaza, relativo ao intracódigo, diz respeito ao diálogo interno que ocorre entre os vários processos semióticos que se dão na materialidade do signo estético (a interação, por exemplo, entre cores, formas e palavras na poesia). O signo-tradução tem nesse diálogo íntimo de seus constituintes não apenas a apologia de seu estatuto de objeto estético como também a rede de relações semióticas que, postando-se paralelamente ao original, institui sua própria concretude sígnica; esta, em última análise, tende a uma contracomunicação (PLAZA, 2013, p. 83) que se manifesta no aspecto autorreferencial do signo estético, na sua autoafirmação material em detrimento do original.

As relações intracódigo acontecem nos moldes estruturalistas de arranjo, ou seja, por semelhança e por contiguidade (paradigmática e sintagmaticamente) – possibilidades de organização que Peirce reconhece no pensamento (PLAZA, 2013, p. 79). Como não poderia deixar de ser, cada um desses eixos de estruturação age em três modalidades diferentes, enumeradas a seguir.

Na atividade sígnica por contiguidade, os elementos se apresentam numa sequência; eles se encadeiam um no outro, e é nos termos dessa proximidade que eles interagem. A categoria de espaço, então, é relevante para a compreensão das relações de contiguidade. Estas se estabelecem entre o elemento discreto e o suporte em que se inscreve (contiguidade topológica), entre o elemento e o contexto singular em que ele está inserido (contiguidade por referência) e entre o elemento e a convenção de articulação sintática (contiguidade por convenção). Os processos sígnicos, noutras palavras, devem ser observados em seu arranjo com o suporte, com o contexto imediato e com a sintaxe convencional determinada pelo código.

A atividade sígnica por semelhança é dada nas associações por similaridade entre os componentes do signo. Não é em função do espaço ocupado pelos constituintes, mas da correspondência entre eles, da ressonância interna entre as partes, que se institui o arranjo sígnico por semelhança. Esse jogo de elementos se faz a partir da identidade de qualidades materiais (semelhança de qualidades), da proximidade que revela afinidade (semelhança por justaposição) e da associação interpretativa mediada pela inferência do receptor (semelhança por mediação). Vê-se, com isso, que as correspondências podem ser mais ou menos óbvias: podem se manifestar na materialidade dos signos, e com isso ser imediatamente apreensíveis, mas também podem ser reveladas apenas no emparelhamento de signos cujas similaridades qualitativas, doutra maneira, jamais seriam notadas; podem necessitar, enfim, dum esforço interpretativo por parte do receptor que busque e encontre semelhanças nos processos sígnicos envolvidos em elementos *a priori* alheios entre si.

O terceiro e derradeiro parâmetro de avaliação da tradução enquanto signo estético, relativo à forma, poderia ser confundido com o primeiro: pois em ambos a estrutura do signo-tradução em relação à do signo-original exerce papel principal. Contudo, há uma diferença sutil – e profunda – entre a concepção da estrutura enquanto princípio ordenador da semiose e enquanto qualidade captada pela percepção. O legissigno, com efeito, ocupa-se apenas da conservação dos elementos essenciais à produção de sentido do signo-original, ou seja, ao que lhe é imanente. A qualidade gerada por esse todo sígnico transcende os aspectos estruturais: de fato, Plaza alinha-a ao sentimento, a uma percepção sintética não-analítica (PLAZA, 2013, p. 84) que beira a irracionalidade. Como na teoria da *Gestalt*, a percepção da qualidade implica a constatação de que o todo é maior do que a soma das suas partes; e se, dum ponto de vista quantitativo-racional, essa proposição pareceria paradoxal, numa perspectiva qualitativo-irracional ela se mostra bastante lógica: o efeito ou impacto das *Nymphéas* de Monet, do *Koyaanisqatsi* de G. Reggio, de *The Tetons and the Snake River* de Ansel Adams, do *Stabat Mater* de Dvořák ou do *Kveldssanger* de Ulver, apesar de diretamente ligado ao contato do receptor com a estrutura do signo estético em questão, não se resume à consciência duma estrutura – antes, é fruto da detonação dos processos semióticos que a compõem, da forma posta em movimento. É a continuação da semiose do signo estético, através de seu contato com uma carnalidade interpretante.

A captação da forma enquanto qualidade, portanto, exige a captura do todo que é maior que a estrutura do signo-original; exige que o signo-tradução tenha uma certa

inefabilidade e, assim como o signo-original, produza as virtualidades que são típicas do signo estético (PLAZA, 2013, p. 86). Ao que poderíamos nos perguntar: como determinar se a tradução leva a cabo essa tarefa? Este parâmetro parece por demais subjetivo para ser suscetível a uma análise – Plaza já teria dito, como outros, que a forma estética “resiste à análise” (PLAZA, 2013, p. 87). O que nos impossibilitaria de emitir um parecer acerca do signo-tradução sem recair em impressionismos.

Há, porém, possibilidades. Poder-se-ia ponderar que um dos fatores que conferem ao signo estético a propriedade de projetar virtualidades que são percebidas como qualidade é o trabalho de linguagem que se opera em seu bojo. A semiose do signo estético é dada numa relação de tensão entre linguagem utilitária e estética, ou seja, na interação entre informação estética, documentária e semântica. Considerando-se que, em textos não-estéticos, a informação estética tem papel apenas marginal, num signo estético é precisamente este tipo de informação que deve ser levado em conta para obter-se alguma compreensão de seu efeito estético. Tornar a linguagem menos utilitária e mais estética eleva o grau de informação estética do signo; reduzir a informação estética por meio duma linguagem mais prosaica aproxima-o algo perigosamente duma semiose mais utilitária (o que é trabalhado propositalmente por certas correntes artísticas). No âmbito da poesia e da prosa, isso pode ser aferido com relativa facilidade: mesmo num primeiro olhar já se pode determinar o nível de utilitarismo da linguagem empregada num texto (não falamos aqui do grau de poeticidade dum texto, ou de seu valor; estes dependem doutros fatores, mais complexos). Quanto mais a linguagem se distancia do lugar-comum cotidiano, formal ou informal, mais informação estética ela agrega; e o mesmo vale pros demais sistemas de signos: quanto menos submissa a lugares-comuns, à representação e à mera transmissão de informação documental, mais estetizada se torna a linguagem, seja ela musical, pictórica, etc. O contexto de produção da obra, logicamente, deve ser considerado nesse ponto.

Ademais, contribuem para a geração da qualidade sígnica as propriedades dos meios citadas mais acima, em 2.5. A relação do signo-original com o canal em que ele é veiculado pode reforçar ou atenuar certas características próprias ao canal, e com isso modificar o modo de percepção que ordinariamente ter-se-ia. Levando-se em consideração essa interação no signo-original, deve-se verificar como se dá a interação entre o signo-tradução e o seu próprio canal (necessariamente diverso do original, em se tratando duma tradução intersemiótica) – se ela tende a processos semelhantes ou diferentes.

Os três parâmetros supracitados, ao se basearem nos processos e propriedades inerentes a todo signo estético, fornecem critérios satisfatórios para um exame minucioso da geração de sentido do signo-tradução, comparativamente ao signo-original, seja qual for o sistema de signos a que ele pertença. A observação desse modelo deverá ser suficiente para instituir um passo-a-passo de análise que dê conta da especificidade semiótica de qualquer objeto de estudo devidamente enquadrado na teoria da tradução intersemiótica.

3.7 – Plaza: breve tipologia das traduções intersemióticas

Assim como Peirce cria uma tipologia dos signos, baseada na maneira como os processos semióticos se relacionam com o objeto referente, Plaza tipologiza os processos tradutórios – simetricamente, levando em conta a relação do signo-tradução com o signo-original no que tange aos parâmetros apresentados na seção anterior (2.6).

De modo algum essa discriminação entre as diversas classes de tradução intersemiótica deve ser encarada como uma grade em que o analista deve procurar um nicho apropriado para fixar cuidadosamente seu objeto de estudo. As categorias elencadas por Plaza, antes, dizem respeito muito mais a uma tendência semiótica geral do signo-tradução, a um comportamento sígnico em relação ao original. Portanto, nada impede que a semiose dada tradução oscile entre um e outro tipo, tendendo mais a um enquanto guarda aspectos doutro. De resto, é sempre válido lembrar que, como coloca Peirce e reitera Plaza, um mesmo signo comporta em sua estrutura processos semióticos das três categorias peirceanas (caráter icônico, indicial e simbólico); se ele pode ser considerado, digamos, ícone, isso se dá pela predominância dos processos iconizantes em seu bojo, ou pelo papel predominante desempenhado por eles – porém, processos de ordem indicial e simbólica não deixam de fazer parte do todo desse ícone.

À imagem e semelhança da tipologia sígnica tricotômica de Peirce, os três tipos de tradução intersemiótica de Plaza são a tradução simbólica, a tradução indicial e a tradução icônica, explicadas a seguir.

A tradução simbólica, como o nome indica, age como um símbolo do original. Ou seja, ela o representa não por semelhança ou proximidade, mas por referência convencionalizada. Nela, os processos semióticos dominantes são os simbólicos, que se baseiam no legissigno. O que seria mais importante notar neste tipo de tradução é que ele vai na contramão da tradução estética: enquanto esta se preocupa com o isomorfismo e a

especificidade material do original, a tradução simbólica opera principalmente sobre os aspectos abstratos, lógicos, intelectuais do original – seu conteúdo, ou significado, em oposição à forma, ou significante. O signo-tradução que é símbolo, portanto, pouco ou nada reterá dos aspectos formais do original. Antes, ele estabelecerá uma relação de equivalência lógica entre o sistema de signos original e o da tradução, ou se valerá duma que já exista (como a instituída pelo alfabeto Braille ou pelo código binário, por exemplo), e criará um texto semanticamente equivalente ao original – noutra código. É por isso que Plaza também chama a esse tipo tradutório: transcodificação.

No âmbito da presente pesquisa (tradução intersemiótica de cunho musical), encontraríamos um exemplo algo extremo da tradução simbólica na conversão dum poema em código Morse; neste caso, contudo, tratar-se-ia muito mais duma tradução sonora do que propriamente musical: o código Morse opera apenas com as durações sonoras, e não com alturas ou timbres. Caso atribuíssemos diferentes alturas a esse sintagma de durações, obteríamos uma linha melódica: aí, sim, poderíamos falar numa tradução musical. É possível, claro, pensar noutras associações arbitrárias entre palavras e sons musicais: atribuir motivos musicais a palavras, frases ou figuras narrativas do texto, etc. (o *leitmotiv*, aliás, constitui patentemente um exemplo de símbolo musical que representa convencionalmente uma personagem da trama).

A tradução indicial age como índice do original: este está presente na tradução, em parte ou por inteiro. O contato entre original e tradução é aqui um fator determinante. À diferença dos outros dois tipos de tradução, que buscam criar signos paralelos e equivalentes ao original, a tradução indicial opera transplantando o signo-original para o signo-tradução; por isso Plaza a alcunha de transposição. Transpõe-se para um novo canal ou sistema de signos o original em sua totalidade (tradução indicial topológico-homeomórfica: correspondência ponto-a-ponto entre a estrutura original e a tradução) ou em fragmentos (tradução indicial topológico-metonímica: partes do signo-original se encarregam de representar o todo, metonimicamente).

Exemplos desse tipo de tradução fornecidos por Plaza: videotextos e videomontagens que exploram tipografias e diagramações diversas das do texto de origem. Perceba-se que, apesar de o original se fazer presente na totalidade e do meio visual do videotexto não diferir radicalmente do meio visual duma página de livro, os recursos do novo meio são explorados pelo artista tradutor, de modo que o signo-original se impregna de novos aspectos e processos semióticos. A relação de referência direta ao original “se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio

que acolhe o signo” (PLAZA, 2013, p. 93). Quer dizer: o original será apreendido pelo receptor a partir das características que o signo-tradução, em sua especificidade, lhe imputa; basicamente, ela o ressignifica, matiza, modifica sua recepção.

É nesta categoria, por excelência, que enquadraríamos a canção: o signo-original (o poema) se faz presente por inteiro nela, e os caracteres musicais semantizam-no numa maneira que orienta a interpretação do ouvinte. Menos frequentes são os casos de tradução indicial topológico-metonímica: a peça experimental *Roaratorio* (1979), de John Cage, ao figurar uma seleção de palavras e frases do *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, constitui um bom exemplo deste tipo de tradução⁴¹.

Derradeiramente, a tradução icônica atua como ícone do original; ela não o referencia diretamente, mas obliquamente, pela similaridade estrutural, pela analogia com o Objeto Imediato do signo-original (como mencionado na seção 2.4: o ícone, reconhecendo no original apenas mais um signo, mais uma representação, busca substituí-lo ao representar o objeto do original a partir de seus próprios meios – contudo, pautando-se ainda pela estrutura do signo-original). Sua semiose busca equipará-lo ao original ao representar o mesmo objeto que este representa, ao evocar a mesma entidade abstrata, ao gerar o mesmo impacto – através duma materialidade diferente conquanto equivalente. Consideramos o poema sinfônico *Prélude à l'après-midi d'un Faune* uma obra representativa da tradução intersemiótica musical icônica – curiosamente, outro entrelaçamento dum poema de Mallarmé e música de Debussy.

Pelo acima exposto, percebemos a nítida inflexão estetizante da tradução icônica, e sua semelhança palpável com os pressupostos da tradução poética. A tradução poética, de fato, ao propor a recriação do original a partir duma estrutura análoga que observe as especificidades e cause o mesmo efeito, opera largamente como ícone do original – principalmente na proposta de isomorfismo, que a tradução icônica ecoa: a similaridade de estrutura, de fato, pode se dar isomorficamente (tradução icônica isomórfica: a estrutura do original é rigidamente respeitada na tradução) ou paramorficamente (tradução icônica paramórfica: a tradução apresenta estrutura diferente da do original, mas equivalente).

Também nesse caso o legissigno transductor exerce papel importante: ao instaurar uma lei de princípio de analogia, ele possibilita que o ícone se organize à sua própria

⁴¹ Para uma análise mais detalhada do *Roaratorio* nessa perspectiva, remetemos a nosso artigo *Traduzir o inefável: Roaratorio e Finnegans Wake*, publicado no número 10 da Revista Versalete.

maneira; ele fornece a baliza da construção idiossincrática do signo icônico. Dessarte, a ligação do signo-tradução icônico com o signo-original não é dinâmica: ela restringe-se a uma semelhança de qualidades materiais e a uma analogia nas sensações despertadas no receptor. É com o Objeto Imediato do signo-original que o signo-tradução icônico se conecta profundamente; nisso, ele tende a gerar um *surplus*, um excedente de informação estética. Daí esta modalidade tradutória também ser chamada – a exemplo das colocações anteriores a respeito da tradução poética – de transcrição.

4 - Soupir

Seguindo os parâmetros de análise propostos em 3.5, 3.6 e 3.7, iniciaremos o estudo pormenorizado do ciclo vocal *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*. À análise individual de cada poema, seguir-se-á a de cada canção, operando sempre a partir da comparação entre os elementos poemáticos e os musicais. Oportunamente, serão feitas considerações de caráter mais geral sobre a obra de Debussy como um todo semiótico.

4.1 – O poema

Mon âme, vers ton front où rêve, ô calme soeur,
 Un automne jonché de taches de rousseur,
 Et vers le ciel errant de ton oeil angélique
 Monte, comme dans un jardin mélancolique,
 Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
 - Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
 Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
 Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
 Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
 Se traîner le soleil jaune d'un long rayon

Paul Bénichou (1995, p. 130) nota que “Soupir” é o primeiro poema das *Poésies* escrito em alexandrinos emparelhados – forma também empregada em “Hérodiade” e “L’Après-midi d’un Faune”, além de “Toast Funèbre”, “Don du Poème”, “Brise Marine”, “Las de l’amer repos...” e “Apparition”. Apesar de compartilhar dos moldes formais em que foi escrita uma parte significativa do *corpus* poético de Mallarmé, “Soupir” apresenta um número de características estruturais que asseguram sua individualidade perante os demais poemas citados. A primeira delas, sua estruturação discursiva: o texto poético é constituído por apenas uma frase, “fluida e musical” como uma longa linha melódica de violino (BÉNICHOU, 1995, p. 131). O ponto de exclamação ao final do quinto verso representa, nos dizeres de Bénichou (*ibidem*), uma falsa pausa: da mesma maneira que em poemas como “Placet Futile”, “Les Fleurs”, “Brise Marine” e “Aumône”, esse sinal de pontuação é utilizado pelo poeta como um recurso para marcar ênfase em um determinado termo do sintagma, e não para encerrar a frase.

O travessão que interrompe o fluxo frasal e imediatamente o reestabelece com a repetição das últimas palavras do verso anterior (*vers l’Azur*) separa o poema em duas metades de cinco versos cada; como uma cesura instalada na metade da frase, equivale à cesura na sexta sílaba poética do alexandrino, que pode ser observada na maioria dos versos do poema. Outrossim, ele evidencia visualmente o aspecto bipartido do conteúdo

do texto, uma vez que o teor do discurso dos cinco versos que precedem o travessão difere qualitativamente daquele dos outros cinco que o sucedem.

A primeira metade de “Soupir” se caracteriza pela invocação da amada do eu-lírico, tornada patente pela presença do vocativo *ô calme soeur*. A partir duma estrutura comparativa, o eu-lírico descreve metafóricamente a maneira como seus pensamentos se voltam pra lembrança da mulher amada (já que a *âme* equivale à *pensée*, conforme Bénichou (1995, p. 132)). Instauram-se, portanto, duas instâncias no poema: a da enunciação e a metafórica. Os dois sujeitos debreados – um “eu” e um “tu” – são figurados, naturalmente, de maneira diversa em cada uma dessas instâncias: o eu-lírico, na instância da enunciação, é desprovido de caracterização, depreendendo-se apenas que se trata dum homem – dele, importa muito mais seu pensamento, ou *âme*, que constitui o pólo ativo na dicotomia corpo-mente –; na instância metafórica, ele é figurado como o jato d’água duma fonte. Já a amada, na instância metafórica, é figurada como o *Azur* do céu; na instância da enunciação, é caracterizada como “calma” e recebe um traço fraterno (*soeur*). No entanto, a figuração da amada no termo comparado se dá pela metonímia: assim como o eu-lírico é metonimizado em sua alma, a amada o é, *pars pro toto*, em sua frente e em seu olho.

Essa sobreposição de metáfora e metonímia vem ser complicada pela atribuição de características a cada uma das figurações metonímicas da amada: a frente é equacionada ao outono, e o olho, ao céu. Nota-se, assim, a complexa *mise en abîme* operada no poema: uma estrutura metafórica (logo, dúplice) é atrelada a cada um dos dois termos que representam a figura feminina; esta, junto à figura masculina, compõe a dupla de sujeitos que será metaforizada noutra dupla de entidades – e tal se passa na primeira metade do poema. “Soupir” se apresenta, dessarte, como uma folha de papel sucessivamente dobrada ao meio: cada termo de cada binômio se desdobra em dois outros termos.

A ausência de coordenadas espaciotemporais na instância de enunciação faz com que os sujeitos debreados se situem num presente suspenso no tempo e no espaço. Contribuem para isso tanto a desmaterialização do eu-lírico, representado unicamente por sua alma, quanto a metonimização da amada, que é imediatamente remetida a fenômenos naturais (as sardas do rosto se convertem nas folhas secas do chão outonal; o olho é ampliado até projetar-se sobre o céu). Os sujeitos descorporializados do poema, justamente por causa da rarefação de seus corpos, não necessitam de tempo nem de espaço

para sobreviver: sendo abstrações, pertencem à virtualidade abstrata – espacial e temporalmente imprecisa.

Na segunda metade de “Soupir”, como aponta Éric Benoît (1998, p. 105), a metáfora espacial e paisagística de outono associada ao rosto da amada é projetada num espaço metafórico que é explorado discursivamente em suas minúcias geográficas. As figuras dos amantes, que na primeira metade do poema são centrais na instância metafórica, são excluídas da metáfora da segunda parte: o espaço se torna eminentemente impessoal (BÉNICHOU, 1995, p. 133).

A exploração espacial da realidade metafórica se dá em termos preponderantemente terrenos: à exceção do sexto verso (que mantém o olhar lírico voltado às alturas do céu ao repetir *vers l’Azur* e, ancorando-o no mês de outubro, caracterizar o espaço celeste como “pálido e puro”), os demais versos direcionam seu foco à superfície terrestre – particularmente, o corpo d’água. Há, por isso, um dado de horizontalidade no movimento proposto nessa metade do poema, que difere da verticalidade manifestada na primeira. Essa horizontalidade, entretanto, não é explorada no contexto das coordenadas verticais do ápice do movimento de elevação observado na primeira parte; pelo contrário, ela se situa na base, o que leva Éric Benoît (1998, p. 23) a notar que, enquanto os cinco versos iniciais de “Soupir” promovem uma ascensão, os cinco versos que os sucedem implicam uma queda.

E talvez não seja de todo irrelevante apontar que é justamente no ponto de contato entre ascensão e queda que se inserem o travessão e a expressão (dobrada) *vers l’Azur*; a repetição do mesmo termo em ambos os lados da fronteira entre subida e descida deixa claro que a segunda seção do poema começa precisamente onde a primeira termina. Analogamente, todo movimento descendente se inicia no ponto em que se concluiu o movimento ascendente que o precedeu – ou seja, no ápice. Nesse aspecto cíclico da movimentação poemática há também um princípio de especularidade: ascensão e queda são virtualmente o mesmo movimento, apenas invertido. Não será por acaso, portanto, que essa simetria espelhada das duas partes do texto possa ser observada também nos termos que iniciam a subida e terminam a descida: o primeiro hemistíquio do primeiro verso começa com um fonema nasal que se repete mais duas vezes (*Mon âme, vers ton front*), e o mesmo se passa com o segundo hemistíquio do último verso (*jaune un long rayon*).

A sucessão de subida e descida nos planos formal e conteudístico do poema, em última análise, ecoa o movimento vertical contínuo do jato d’água da fonte, que serve de

metáfora para o eu-lírico. A ascensão e queda da água servem, portanto, como princípio estruturante de “Soupir”. Porém, se a fonte é uma figura utilizada para metaforizar as movimentações do pensamento do eu-lírico, cumpre notar que o deslocamento ascendente do jato d’água equivale à aproximação do pensamento em relação à amada – esta, representada pelo *Azur* em cuja direção o jato se lança. Ora, como aponta Bénichou (1995, p. 132), o jato d’água da fonte jamais chega a tocar o céu que ele mira; da mesma forma, o eu-lírico jamais alcança sua amada, que permanece como uma “felicidade longínqua ou perdida⁴²” (BÉNICHOU, *idem*, p. 131) – daí o tom melancólico do poema, de um anseio irresolvido⁴³. O fato de “Soupir” congelar a alternância cíclica de ascensão e queda em uma sequência única e finita que se conclui na queda enfatiza a disforia do eu-lírico, em sua impossibilidade de conjunção com a amada. A serenidade das imagens que encerram o poema, contudo, juntamente com a impessoalidade absoluta da segunda parte, acaba por mitigar a negatividade da queda e contornar o pessimismo, permitindo que a nostalgia tome o lugar da angústia (BÉNICHOU, *ibidem*).

4.2 – A canção

A primeira observação a ser feita, acerca da maneira como as canções em análise (ver Anexo para as partituras correspondentes) captam a norma dos poemas (primeiro parâmetro de Plaza para análise da tradução intersemiótica), pode ser generalizada para todas as três canções da obra. As leis estruturantes dos poemas de Mallarmé se manifestam na estrutura mesma dos textos poéticos: ou seja, na maneira como as palavras se organizam em frases, em versos e em estrofes; no ritmo que esse arranjo linguístico instaura; e nas correspondências sonoras engendradas, por exemplo, pelas rimas. Ora, já de início pode-se constatar que essa estrutura é preservada, uma vez que as palavras do poema são mantidas *ipsis litteris* na canção: dessa forma, todos os elementos estruturais

⁴² “...une félicité lointaine ou perdue”.

⁴³ Talvez não seja despropositado notar que a caracterização do *jet d'eau* como branco (*blanc*) gera imediatamente uma conotação sexual. Se considerarmos, ainda, que o jato ejaculatório da fonte mira o céu, que é uma metáfora para o rosto da amada, revela-se uma camada de sentido profundamente erótica e que, como sói acontecer na obra de Mallarmé (ver as análises dos poemas seguintes), repousa sobre uma tensão sexual irresolvida: o jato não alcança seu destino. A comunhão sexual não é atingida - mas o gozo acontece, solitário (o que se alinha ao percurso semiótico do poema: afastamento da angústia e aproximação da nostalgia).

do signo-original, assim como as suas correspondências internas, se mantêm no signo-tradução.

Mas de pouco serviria a canção conservar o texto completo do poema sem atentar ao seu ritmo de enunciação. Considerando-se que o canal sonoro, convertendo signos gráficos em signos sonoros, adiciona-lhes um dado temporal que permite a manipulação das durações e, com isso, da própria recepção do texto, poderíamos imaginar dezenas de maneiras pelas quais um intérprete poderia tornar irreconhecível um poema ao cantá-lo – alongamento ou encurtamento exagerado de todas as vogais, pausas desmesuradas, adição de curvas melódicas: em suma, todos os recursos inerentes à estética musical que a distanciam da fala humana, e que trazem fatores diferenciais que perturbam o entendimento verbal. As composições de Debussy, todavia, designam a cada palavra do texto mallarmaico durações e padrões entoativos que privilegiam a compreensão auditiva: mantêm-se o padrão wagneriano de *lieder*, em que a cada sílaba corresponde apenas uma nota (salvo raras exceções que, de resto, por serem simples, não prejudicam a clareza do texto), de modo que os fonemas não são desfigurados. Longos floreios melódicos, como os típicos do cantochão, estão, portanto, descartados dos *Trois Poèmes...*; da mesma forma, as pausas e silêncios internos às canções de maneira alguma prejudicam o fluxo de enunciação ou criam uma dicção entrecortada: percebe-se, à leitura da partitura e/ou à audição da obra, que as pausas costumam ser colocadas antes das vírgulas empregadas nos poemas, ao fim dos versos e entre estrofes. Este aspecto será analisado detidamente mais à frente; por ora, basta notar que o emprego e posicionamento dos sons vocais e dos silêncios serve como legissigno da estrutura dos poemas, pois transducta – decalca, dir-se-ia – a estrutura do signo-original no signo-tradução.

Quando falamos das características dos meios, mais acima, verificou-se que o canal sonoro impossibilita a percepção instantânea da estrutura sígnica em sua totalidade. Como, então, poderíamos dizer que as canções em questão preservam a estrutura do original, se ela não apenas não é apreendida pelo ouvinte quando da audição, mas também dilui-se no tempo, numa sucessão de instantes? *Eh bien*, não é apenas porque o receptor perde o privilégio duma percepção simultânea da estrutura sígnica que o signo-tradução falhou na empresa de captar a forma do signo-original: trata-se apenas duma diferença de percepção, motivada pela propriedade (diríamos, limitação) do canal sonoro. Se a estrutura não é apreendida e reconhecida à primeira vista, é só porque ela foi vazada noutro meio, na substância doutro suporte, que processa a semiose doutra maneira e demanda uma postura de recepção diferente. Em linhas gerais, é uma situação de leitura

análoga a um caso hipotético em que um poema fosse grafado em letras monumentais ao longo da pista de pouso dum aeroporto, conservando rigorosamente a mesma diagramação espacial: mesmo em se tratando dum canal visual, a imensidão dos signos e o fato de se encontrarem espalhados pelo espaço impossibilita que o receptor perceba a estrutura em sua totalidade – e, no entanto, lá está ela. Resta-lhe percorrer linearmente o signo, detalhe a detalhe, ponto a ponto, para, ao fim e ao cabo da leitura, inferir uma estrutura subjacente à sequência de microsignos fugazmente vislumbrados.

No caso específico de “Soupir”, primeira canção dos *Trois Poèmes...*, percebe-se sem dificuldade que as linhas do canto agem como legissigno do poema, uma vez que atuam como transductor da estrutura linguística e a convertem, de sequência de letras, em sequência de sons. Conservando todos os elementos discretos do original, elas respeitam o seu ritmo de enunciação: a única ocorrência duma sílaba cantada em mais duma nota se encontra no compasso 11 (figura 1), em que ao artigo *le* apõem-se duas notas descendentes (Ré # e Dó #) – manobra composicional que não prejudica a compreensão linguística porque, além de se tratar dum contorno melódico bastante curto que se integra organicamente à curva descendente que a voz executa nesse compasso, a duração total da sílaba permanece equivalente às que a cercam.



Figura 1 – compasso 11

O ritmo de enunciação se dá majoritariamente por meio de colcheias e semínimas, ou seja, mantendo-se num registro temporal médio; há apenas três mínimas na canção, uma das quais na última sílaba poética do quinto verso do texto poemático (*Azur*, compasso 17, figura 2), e as duas remanescentes em sílabas tônicas que marcam o acento forte do metro regular dos versos em que figuram (*âme*, compasso 7, figura 3; *fidèle*, compasso 15, figura 4) – a única semibreve da canção correspondendo à última sílaba de texto cantado, nos dois últimos compassos (figura 5).

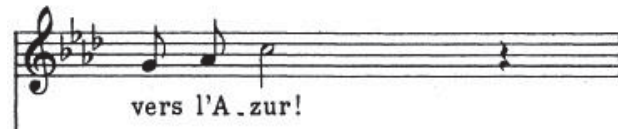


Figura 2 - compasso 17



Figura 3 - compasso 7

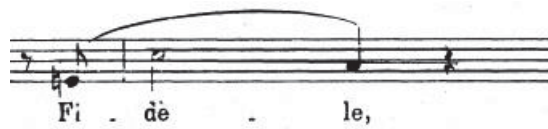


Figura 4 - compasso 15

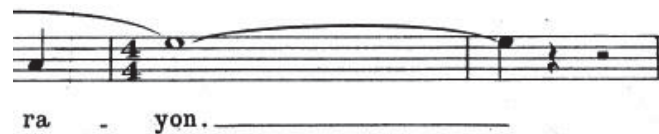


Figura 5 - compassos 30 e 31

As pausas indicadas na partitura de “Soupir” demarcam o fim dos quarto, quinto e nono versos do poema (compassos 14, 17 e 26; respectivamente, figuras 6, 2 e 7) e a segunda das três vírgulas empregadas em meio de verso (após *Fidèle*, quinto verso, compasso 15, figura 4 acima).



Figura 6 - compasso 14



Figura 7 - compassos 25 e 26

Não queremos, entretanto, sugerir que as pausas musicais constituem signos que traduzem temporalmente o fim (visual) de cada verso, mas que seu posicionamento no texto musical é calculado para, se não beneficiar, ao menos não prejudicar o fluxo verbal e a compreensão auditiva do texto poemático - teríamos, porém, boas razões para acreditar que esses silêncios representam recursos expressivos musicais e verbais utilizados para demarcar a dramaticidade elocutória identificada por Debussy em sua leitura do poema, ou mesmo que constituem uma necessidade interna pra semiose da canção e pra geração do sentido do texto cantado em interação com o acompanhamento pianístico. Nesse aspecto, podemos identificar um princípio de paramorfismo do legissigno: pois a regularidade da quebra visual em versos se traduz numa diferenciação irregular entre os versos cantados, instituindo uma forma de expressão diferente conquanto operante dentro dos mesmos princípios organizativos.

O aspecto paramórfico da canção, aliás, não se resume à cristalização dos vazios gráficos e pausas enunciatórias em uma disposição vocal diversa e equivalente. Porque, enquanto a estrutura subjacente ao (e originante do) canto se conserva como texto verbal, o caráter visual da estruturação em versos se perde completamente durante a performance acústica. Com isso, a regularidade e previsibilidade que são características da poesia nos moldes formais tradicionais se esvanece: a canção apresenta um texto linear que não apenas não pode oferecer balizas visuais como também se recusa a representá-las por meio duma enunciação que enfatize a métrica e a rima – as correspondências e equivalências estruturais que organizam o poema num todo coeso. O paramorfismo reside precisamente na apresentação do mesmo material linguístico numa forma nova, paralela e equivalente – na enunciação peculiar da canção. Essa forma, sem dispor dos recursos visuais que orientam a recepção do poema escrito, instaura uma regularidade diferente, baseada em fatores musicais: trata-se da consagrada estrutura verso-refrão-verso-refrão da música popular (herdada duma forma poética, a balada), ou ainda da estrutura A-B-A, do *lied* erudito. Ao reconhecer no fluxo sonoro a recorrência de determinados elementos musicais (contornos melódicos, sequências de acordes) que caracterizam uma seção específica da canção, o receptor tem o vislumbre da estrutura sígnica subjacente; faz-se a previsibilidade e a regularidade.

A canção, então, se vale de meios estritamente musicais para criar seu simulacro estrutural e gerar seu efeito de regularidade que proporcionam certa estabilidade ao receptor. Mas o caso dos *Trois Poèmes...* é outro. Não há recorrência significativa de material melódico ou harmônico nas canções do ciclo – em “Soupir”, o motivo de piano

do início se repete no compasso final, conferindo uma impressão de fechamento; porém, figurando apenas ao fim, não basta para estabelecer a previsibilidade de que o receptor necessitaria ao longo da audição. Pelo contrário, Debussy organizou suas canções em blocos harmônicos⁴⁴ que ignoram qualquer padrão de repetição ou referência interna, e parecem instaurar uma linearidade progressiva – e não a circularidade que caracteriza a estrutura calcada nas repetições e correspondências internas. A segurança da forma visual fechada, portanto, não se traduz numa forma musical fechada: é como se os poemas de Mallarmé fossem dispostos, ao invés de em versos, numa única e longa linha estendendo-se ao infinito a perder-se de vista.

Logo, constatamos nisto um ponto em que o legissigno teria falhado em conservar a carga semiótica do original. Haveríamos, todavia, de nos questionar se a forma da canção não se teria organizado em função de relações sógnicas menos superficiais que as que podem ser facilmente observadas na diagramação do poema e nas regularidades sonoras. Pois percebe-se, no compasso 12 (figura 8), uma linha tracejada que separa das palavras finais do terceiro verso do poema a palavra *Monte*, primeira do quarto verso. Essa cesura na partitura indica uma cesura na canção, que fica separada em duas partes distintas: uma primeira, abarcando os três primeiros versos do poema, que conta com um acompanhamento de piano bastante austero (um motivo inicial, dois compassos de silêncio, um padrão de dois acordes, mais dois compassos de silêncio); e uma segunda, abarcando o restante do poema, e que apresenta uma pluralidade de motivos, cadências e dinâmicas de piano que contracenam com uma variedade de contornos melódicos vocais.



Figura 8 - compasso 12

⁴⁴ Pois Debussy, segundo André Boucourechliev (2003 [1993], p. 133), “não desenvolve”, ou seja, não emprega o recurso musical de desenvolvimento, que consiste em “explorações temporais de um tema, de uma idéia ou de uma célula” (*idem*, p. 40).

Essa cesura formal da canção corresponde a uma cesura do poema: cesura profunda, relativa ao nível conteudístico do texto. À leitura de *Soupir*, pode-se observar que a enunciação se constitui como uma invocação da amada do eu-lírico, baseada numa estrutura comparativa (X é como Y): compara-se o movimento descrito pela alma do eu-lírico em direção à frente de sua amada, nos três primeiros versos, com o movimento do jato d'água duma fonte em direção ao céu, nos sete versos remanescentes. Ocorre que os dois termos dessa comparação são apresentados discursivamente de maneira discrepante. Primeiramente, há uma diferença espaciotemporal: o termo inicial diz respeito ao aqui-e-agora enunciativo do eu-lírico, ancorado em sua realidade imediata; o termo final se coloca no domínio da metáfora ficcional, situada num tempo e espaço oníricos. Segundamente, a quantidade de texto reservada a cada um desses termos evidencia a preponderância dum deles e, com isso, o foco poemático: com apenas três versos dedicados à enunciação do eu-lírico, o discurso suprime qualquer determinação acerca das coordenadas espaciotemporais em que ele é enunciado; ao contrário, a invocação limita-se a ancorar o eu e o tu envolvidos no discurso, e a caracterizar poeticamente as feições do tu. O domínio da metáfora, com seus sete versos, não apenas define com precisão os termos de comparação (a fonte, o céu), como detalha-os e caracteriza-os rica e exaustivamente. Em contraste com o tempo e espaço de enunciação, vazios, os da metáfora discursiva são minuciosamente descritos, em pormenores geográficos, temporais e narrativos que não apenas pintam um quadro nítido da natureza outonal como também efetuam a debreagem de todo um universo ficcional paralelo à realidade imediata do eu-lírico.

Há no poema, portanto, dois tempos e espaços distintos, relativos a dois domínios distintos da realidade: a imediata e o simulacro onírico. A posição privilegiada do domínio metafórico ficcional no poema, tanto em termos quantitativos (quantidade de versos) quanto em qualitativos (descrição efetiva), tem o seguinte efeito discursivo: o sonho é mais real que a realidade. O sonho é mais vívido, expressivo e rico em estímulos que a realidade imediata, esvaziada de dados significativos (espécie de corolário da estética decadentista e simbolista). O fato de o verbo *monter* estar deslocado de seu lugar tradicional na estrutura frasal para o fim do período (*Mon âme, vers ton front [...] / Monte*) só acentua esse empalidecimento do presente de enunciação, que parece se desvanecer no ar quando a metáfora se afirma textualmente.

E é justamente no local dessa fissura entre dois domínios discursivos no poema que cria uma estrutura bipartida do conteúdo que se aloja, igualmente, a fissura musical

da canção: na virada do terceiro pro quarto verso, a linha tracejada dá a evidência da organização estrutural da canção, em dois movimentos (um sereno, outro agitado). Note-se, aliás, que a cesura na partitura separa musicalmente o período inicial de seu verbo – *Monte* é alocado na seção onírica da canção, enfatizando o caráter dinâmico do domínio metafórico e a esterilidade da realidade imediata.

Verificamos com isso, pois, que o paramorfismo da canção “Soupir” não se pauta nos elementos formais visuais do poema, mas na forma de seu conteúdo – o que, por um lado, enfraquece o efeito de segurança obtido pela percepção duma totalidade estrutural, e viola as leis de estruturação do original; por outro lado, o gesto organizacional de Debussy mostra fidelidade ao princípio estruturante profundo do poema, ao jogo de tensões sobre o qual se assenta o sentido do texto mallarmaico em questão, e põe a nu um aspecto poemático fundamental que só pode ser apreendido numa leitura mais apurada. Nisso, a canção não traduz a imediatidade da forma, mas a espessura da estrutura, os alicerces semióticos do poema.

Se a canção torna mais evidente um aspecto do sentido que, no original, permanecia algo encoberto pelos elementos formais (justamente os que são ignorados no paramorfismo da tradução), pode-se dizer que a semiose do poema é otimizada – terceiro aspecto do legissigno. Deveras, expor a dicotomia fundante do poema é um ato que otimiza a sua leitura e a apreensão de seu sentido; a diferença dramática entre as duas seções da canção torna bastante patente a cisão conteudística do poema. Ainda a este respeito, os elementos musicais também contribuem para otimizar a semiose de momentos precisos do texto, servindo como ilustração, complemento ou contextualização das palavras. Ater-nos-emos a isso com maior profundidade mais adiante.

Ressalvemos, todavia, que há mais uma cesura na partitura. O compasso 28 (figura 9) apresenta uma linha tracejada separando *Se traîner le* de *soleil jaune*, no último verso do poema.

ner le so.leil jau - ne

pp

Figura 9 - compasso 28

O que, de início, nos levaria a supor uma estrutura tripartida na canção; porém, o material melódico e harmônico do último verso, que é cantado nos compassos 27 a 31 (figuras 10 e 11), permanece coeso e contínuo, sem apresentar alterações após a cesura.

creuse un froid sil - lon, Se traî -

pp subito

pp

Plus lent

Cédez - Plus lent

Figura 10 - compassos 25 a 27

ner le so.leil jau - ne d'un long ra - yon.

pp

pp

ppp

Très retenu

Figura 11 - compassos 28 a 31

Somos, assim, levados a atrelar esse elemento visual da partitura ao retorno, no último compasso, do motivo inicial da canção (figuras 12 e 13): se ele pode ser considerado como símbolo (digamos, uma espécie de *leitmotiv* em pequena escala) da instância de enunciação do eu-lírico, do *hic et nunc* espaciotemporal em que ele se encontra, a semiose particular detonada por esse motivo romperia a ficção onírica da metáfora e voltaria a instaurar o espaço-tempo da realidade imediata. Como se o eu-lírico voltasse a si após um devaneio.

Calme et expressif ♩=50

CHANT

Calme et expressif ♩=50

PIANO

p doux et soutenu

pp

Figura 12 - motivo inicial (compassos 1 a 4)

p très

Mon

pù pp

Figura 13 - motivo inicial, cont. (compassos 5 e 6)

Acontece que, no poema, não há esse retorno: a metáfora é totalizante. Mas a canção, apesar de manter rigorosamente o texto original e mesmo não repetir o contorno melódico vocal da primeira seção da canção, aciona o motivo que prenuncia o retorno à realidade – prenuncia, porque ele não se efetiva discursivamente na voz; mas insinua-se, como presságio algo pessimista, algo sardônico, num quase gesto de deboche do

escapismo decadentista. Vale lembrar que, enquanto na introdução da canção a frase musical se repete quatro vezes com um mínimo de variação nos dois primeiros compassos (numa insistência que serve para ancorar firmemente o aqui-e-agora enunciatório), é apenas uma vez que o motivo é tocado no encerramento: o retorno não se efetiva, pois o discurso do poema não o atualiza; ele só pode ser antecipado. O que talvez seja curioso apontarmos é que esse motivo que se repete no início e no fim da canção não age como acompanhamento para o texto cantado, porém como moldura; o poema é encapsulado pelo material melódico dum mesmo contorno musical. De fato, no começo da canção a sequência de abertura se dá na ausência da voz, e, no encerramento, sobre o prolongamento da última sílaba de *rayon*.

Ou seja, a melodia em questão soa antes e depois do discurso; é como que uma baliza demarcatória dum momento anterior e dum posterior à enunciação. O poema, em si, não debreia nenhuma anterioridade ou posterioridade: ele opera numa suspensão do tempo, que fica contido no devaneio do eu-lírico; ele não se insere na história, não se especifica; caracteriza-se apenas pelo salto ao sonho, a fuga da realidade imediata (à diferença doutro poema traduzido em canção por Debussy: “Le Balcon”, dos *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, em que o eu-lírico não apenas faz referência ao tempo e espaço em que está situado no momento da enunciação como anuncia seu retorno do devaneio). A canção, entretanto, projeta musicalmente um antes e um depois: e, ao fazer isso, mais que cancelar a suspensão de temporalidade criada pelo original, ela gera um simulacro de historicidade e narratividade. Quer dizer que, ao escapismo idealista do poema, Debussy contrapõe criticamente um certo realismo. Pois tudo que sobe, desce; assim, a alma do eu-lírico, como o jato d’água da fonte, está fadada ao choque com o solo duro da realidade.

Esse fato exemplifica otimamente a maneira como o legissigno estabelece a ordem dos processos semióticos no signo-tradução debussyniano: há coordenação entre música e poema, pois a interação entre ambos não pode ser reduzida a mero acidente, e tampouco pode-se acreditar que haja alguma hierarquia entre as partes. Pois, se é verdade que o original dita a estrutura e o padrão da tradução, o comentário semântico representado pelo motivo de encerramento (entre outros processos que serão comentados ulteriormente) revela como a música, tanto no canto quanto no acompanhamento pianístico, se insubordina aos moldes do poema e erige sua própria semiose, paralela e coordenada à dele. Em última análise, verificamos nisso como o meio sonoro semantiza o signo-original a partir de seus próprios caracteres, como é de praxe na tradução indicial.

A segunda etapa de análise da tradução intersemiótica atém-se aos processos de captação das relações intracódigo nas canções; estas, lembremos, se dão por contiguidade e por similaridade. No âmbito da atividade sígnica por contiguidade, a primeira modalidade a ser verificada é a contiguidade topológica: o arranjo de signo e suporte. Se, por um lado, Plaza parece dar ênfase demasiada aos signos e suportes visuais neste quesito (que bem servem à análise da poesia), por outro ele também fornece a base para um estudo das relações de contiguidade topológica na canção ao evocar os termos da teoria da informação na dicotomia sinal *versus* ruído de fundo.

Numa espécie de grau zero da semiose, todo signo gera sua significação a partir duma relação de contraste com o suporte em que é veiculado – o sentido é produzido por meio duma relação de oposição entre uma entidade discreta e o todo, que necessariamente diferem entre si. No caso da poesia de Mallarmé, isso é bastante óbvio: é o contraste entre as formas pretas e o espaço amorfo branco que permite que o poema seja percebido numa página e lido. Em se tratando de literatura produzida e difundida na Europa urbana do século XIX, a perspectiva de suporte da poesia é necessariamente a do meio impresso, e a de difusão, da leitura individual a partir da decodificação dos signos verbais encontrados nas páginas do livro (ou revista) comprado(a) – por isso, não levamos em conta a possibilidade de se tomar primeiro contato com “Soupir” e os demais poemas de Mallarmé por meio da audição duma leitura em voz alta. Isso será particularmente relevante para o poema-livreto *Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard*, cuja semiose peculiar se assenta majoritariamente na relação topológica dos signos verbais com o suporte (sua disposição, seu tamanho, os espaços em branco); para os demais poemas, no entanto - à exceção, talvez, de “L’après-midi d’un Faune” -, a oposição visual entre tinta e papel não gera processos sígnicos de tamanho calibre: trata-se apenas da condição necessária pra difusão do texto, e não de parte do jogo estético previsto na estrutura do signo poético.

Claro, a visualidade, como mencionamos mais acima, é fator crucial pra apreensão da estrutura sígnica do poema mallarmaico; nesse aspecto, a inscrição precisa dos signos verbais no espaço branco da folha é um fator semiótico que organiza uma estrutura, e, assim, orienta a semiose a partir dos meios inerentes a um canal visual e à interação particular entre signo visual e suporte visual.

O que nos toca dizer aqui é que o poema, enquanto texto composto de palavras, não necessita imperiosamente do meio visual para ser difundido: se o signo verbal, na concepção saussuriana, é a união dum conceito com uma imagem acústica, constatamos

que o signo verbal – a palavra – pode ser manifestado visualmente, com caracteres verbais projetados num suporte visual, ou acusticamente, com sons vibrados no suporte do espaço acústico. A maneira como os poemas de Mallarmé foram dados ao conhecimento público (por impresso) determina como eles são apreendidos: como uma estrutura; como um todo organizado e bem-definido, com limites claros, em oposição ao espaço branco do suporte da página de papel que se abre para acolhê-lo. A relação topológica do poema escrito com o suporte em que ele se inscreve já determina uma série de traços semânticos que influenciam a recepção: o poema é unidade, ordem, certeza, previsibilidade, forma, entidade delimitada, definição – que se afirma pelo contraste com um suporte indefinido, informe, imprevisível, incerto, desordenado.

No que tange à atividade sígnica por contiguidade topológica no signo-original (poema escrito), podemos dizer que ela se erige sobre a oposição entre ordem e caos, entre definição e indefinição. E vale lembrar que o suporte, nesse caso, adquire um estatuto de relativa transparência, pois suas qualidades materiais são atenuadas. O fundo em que o signo-original se projeta é praticamente apagado: espaço branco sem marcas nem traços, ele é análogo ao vazio; ele assim se dispõe justamente para privilegiar o signo-original em questão – para que sua materialidade não interfira na apreensão da materialidade do signo veiculado. Este, assim, assume um caráter totalizante: parece existir por si mesmo, autossuficientemente; cria um simulacro de onipotência, pois, se o suporte não manifesta traços próprios que se emparelhem aos do signo veiculado, é como se ele não existisse – e, se ele não existe, é como se o signo fosse (paradoxalmente) independente dum suporte material para se propagar. Cria-se, com isso, o simulacro do signo verbal como entidade autônoma, e sua relação com uma carnalidade é apagada – ele parece transcender a matéria.

É assim, portanto, que a relação do signo-original com o suporte estabelecida pelo meio visual semantiza o poema. Quando, porém, ele é traduzido em signos sonoros, o que acontece é que o mesmo texto se vê trasladado para um espaço diferente, com o qual ele contrai relações diferentes que implicam uma semantização diferente.

Falamos mais acima que o poema, enquanto conjunto de palavras, pode se manifestar tanto visual quanto acusticamente, dada a sua natureza sígnica fundada numa imagem acústica e a capacidade do signo visual de, através duma convenção cultural, suscitar essa imagem sem o intermédio do som. Isso significa que, teoricamente, o poema pode transitar entre dois meios sem perda de carga semiótica; na prática, no entanto, observa-se que a semiose permitida pelo meio visual auxilia sobremaneira a recepção do

texto poemático ao expor sua estrutura elementar – e isso não pode ser transposto inteiramente pro canal sonoro, em virtude de suas limitações qualitativas.

A maneira como o canal visual figura o poema já foi abordada no primeiro parâmetro de análise da tradução intersemiótica; cabe-nos aqui apontar que, enquanto o signo-original se relaciona com seu suporte a partir duma dicotomia ordem *versus* caos, a relação do signo-tradução com o canal sonoro parece diferir qualitativamente: pois o signo que é som não apresenta o traço semântico de definição. Tanto pelo fato de sua fonte emissora ser incerta, quanto pelo de sua estrutura não estar à mostra: já foi dito que ele é percebido como qualidade, e a qualidade, por definição (a peirceana), é algo indefinido, que tende mais à possibilidade que à palpabilidade.

É claro que, em condições ideais de difusão, o signo sonoro pode adquirir contornos mais definidos – pelo contraste com o silêncio do espaço acústico. Contudo, o espaço acústico rarissimamente proporcionará uma ocasião de silêncio completo durante toda a difusão do signo sonoro; ele sempre se apresenta como uma textura de silêncios, ruídos e resquícios de signos provindos doutros contextos de produção (por ser um signo que viaja a longas distâncias, ele pode contaminar o contexto de escuta de receptores em várias localidades). Ou seja, o signo sonoro sempre se afirma no espaço acústico em conflito com outros signos que interferem em sua recepção. Ele sempre transita no ruído, mesmo em situações relativamente controladas (no auditório musical em que as canções dos *Trois Poèmes...* costumeiramente se dão, por exemplo, e onde, apesar da convenção social do silêncio, é inevitável que haja ruído).

O que significa que o espaço acústico, enquanto suporte, jamais esconde sua materialidade e seus traços próprios. Diferentemente do suporte visual do papel, o espaço acústico não pode se apresentar como vazio, como ausência, como inatividade ou transparência. Ele é uma textura de signos que surgem e se vão, uma narrativa de eventos inadvertidamente concatenados: palimpsesto, e não folha virgem. O receptor do signo sonoro em ocasião alguma se descuida do suporte em que ele é veiculado, pois ele parece resistir aos próprios signos que veicula, numa constante autoafirmação; reiteração de sua própria materialidade.

Por isso, o signo-tradução em questão, na qualidade de signo sonoro, não deixa de ser apreendido como princípio de ordem no caos dum suporte: pois o espaço acústico é pura entropia, e a canção surge como uma possibilidade de estrutura, ou seja, de organização, ou seja, de ordenação. O signo sonoro, em parte, se apresenta, como o signo visual, como signo de ordem e de definição, mas não por suas qualidades materiais,

imanescentes, e sim, exclusivamente devido ao contraste com o suporte. Ele instaura a ordem não como forma que se opõe ao informe, mas como possibilidade de regularidade.

Por outro lado, já que o espaço acústico é um suporte democrático e imprevisível que impossibilita o absolutismo semiótico de um único signo impondo-se sobre o meio e silenciando outras vozes, pode-se dizer que o signo sonoro jamais será apreendido como entidade autônoma isolada e transcendente, mas sempre como parte dum feixe semiótico que abarca processos sígnicos diversos e imprevistos pertencentes a um aqui-e-agora historicamente determinado. Quer dizer: diferentemente da semiose imperialista do poema na página, o signo sonoro é percebido como processo sígnico atuante num ambiente heteróclito de semiose multifacetada, profundamente arraigado na realidade material e na carnalidade dos seres.

A atividade sígnica por contiguidade topológica no signo-tradução em questão (a canção), portanto, se dá ao considerá-lo como parte duma comunidade sígnica com a qual ele constantemente disputa seu lugar: esta, por vezes, prejudicará sua semiose particular; por vezes, beneficiar-lhe-á; e outras vezes, ainda, agirá paralelamente a ela. O espaço acústico se constitui como *locus* dialógico em que, para bem ou para mal, não há signos isolados. E transpor o poema para esse espaço implica reduzir sua definição estrutural a um ponto em que ele só pode ser compreendido relacionalmente: tanto dentro dum sintagma sígnico, quanto no paradigma que abarca o ruído inerente ao campo semiótico.

A modalidade de relação intracódigo de contiguidade por referência leva em conta a relação que o signo-original, deslocado de sua instância de difusão inicial, estabelece com o novo contexto em que está inserido. Isso deve ser observado tanto microscopicamente, no diálogo entre as palavras e frases do poema com as notas musicais que soam simultaneamente a elas, quanto macroscopicamente, no diálogo do poema com o tempo e espaço em que a tradução o situa (quer dizer: é uma questão de recepção da poesia de Mallarmé).

No espectro microscópico, encontram-se em “Soupir” – assim como nas demais canções do ciclo – instâncias em que o texto musical, num nível semântico elementar, ecoa o do poema e instâncias em que ele dele diverge. O primeiro momento do poema, por exemplo, trata do movimento vertical ascendente da alma do eu-lírico em direção a sua amada, que espelha o duma fonte que esguicha em direção ao céu. Logo, ao primeiro verso, a linha melódica de canto atribui um movimento ascendente interrompido apenas uma vez (na terceira nota, após a mínima de *âme*); o segundo verso, composto duma glosa poética que caracteriza o rosto da amada, não dá continuidade à ideia de movimento, e,

por isso, a melodia aposta a ele constitui uma curva que desce no primeiro hemistíquio e sobe no segundo.

O terceiro verso, no entanto, que retoma o motivo de ascensão – introduzindo, inclusive, a figura do céu – recebe uma linha melódica descendente interrompida apenas uma vez, e abarcando toda uma oitava. Poder-se-ia conjecturar que esse padrão descendente viria contradizer ironicamente a carga semântica do verso; mas também é possível observar que o movimento melódico do canto, nesse ponto, já havia executado dois movimentos ascendentes intercalados por um descendente, atingindo um ponto razoavelmente alto da tessitura vocal: a tendência cinésica natural nesse momento seria justamente uma queda.

O mesmo fenômeno se verifica na palavra seguinte, *Monte*, cantada num padrão de duas notas descendentes na região grave da voz; o sexto verso, que fala da subida ao azul do céu, recebe também uma linha ascendente (remetemos ao Anexo, p. 176, para observação desses fatores). Esse tratamento contraditório do movimento no eixo vertical se justifica na natureza do fenômeno utilizado como metáfora: o jato d'água da fonte. Enquanto fenômeno visual, ele se caracteriza como um corpo d'água impulsionado continuamente pra cima, num ciclo de ascensão – queda – ascensão. A própria linha melódica atribuída ao verso que introduz a fonte iconiza esse movimento cíclico de subida e descida, evidenciando que, no paradigma de movimento do poema, toda ascensão implica duas quedas (uma anterior, outra posterior), e toda queda, duas ascensões. E, se isso é verdade pro movimento físico da água, será igualmente pro movimento metafísico da alma do eu-lírico: ou seja, a sua atração pela amada implica inevitavelmente uma repulsão; e sua ascensão ao plano ideal implica um retorno ao plano real. Constatamos, novamente, que, ao movimento unívoco do poema mencionado na análise do primeiro parâmetro, a canção contrapõe uma semântica dialógica.

Essa visada crítica também pode ser observada no tratamento dado à palavra *Fidèle*, cujo tratamento melódico envolve três notas que culminam numa descida de uma terça maior (Dó – Lá b), gerando uma tensão que, aliada à pausa dramática que segue o adjetivo em questão e à progressão de acordes dada pelo piano – de Dó maior e a Lá menor (portanto, o Mi executando um movimento descendente de meio tom no interior dos acordes) –, perturba a semantização positiva da palavra e acaba, de fato, por revelar

os matizes trágicos de que se tingem a fidelidade do eu-lírico do poema⁴⁵. Da mesma maneira, aos adjetivos *pâle* e *pur*, que qualificam *Octobre* no sexto verso, não apenas um motivo vocal descendente lhes é apostado, como também os acordes tocados simultaneamente a eles têm um intervalo de segunda em seu registro grave, estabelecendo uma dissonância que contrasta ironicamente com a semantização habitual dessas palavras. Por outro lado, o movimento lento implícito em *Se traîner*, do último verso, recebe três mínimas (uma delas, pontuada) e uma indicação de andamento *Plus lent*: o sentido musical converge ao poemático.

Com relação ao aspecto macroscópico, da semiose do signo-original no contexto de espaço-tempo do signo-tradução, algumas considerações podem ser feitas: em primeiro lugar, o tratamento musical dado por Debussy às canções, estruturado a partir de sua idiossincrática linguagem musical madura, tingem a obra de juventude de Mallarmé – “*Soupir*” e “*Placet Futile*” – numa estética que se assemelha mais à que ele desenvolveria em seus anos de madureza poética. Embora a linguagem de “*Placet Futile*” seja já mui próxima da do Mallarmé maduro (em parte, devido às sucessivas reescritas que o poema sofreu até sua publicação nas *Poésies*), sua associação ao período jovem do poeta poderia ocasionar certo menosprezo por parte da crítica (não à toa, é raro encontrar estudos desse poema); a linguagem de “*Soupir*”, por sua vez, pouco lembra a obscuridade e hermetismo da poética mallarmaica posterior. O contexto musical debussyniano, assim, reabilita esteticamente textos que correriam o risco de ser ignorados, seja por razões estéticas, seja por biográficas.

Em segundo lugar, o contexto do espaço acústico faz com que a poesia de Mallarmé seja percebida menos como estrutura e mais como sequência sonora qualitativa. Isso se alinha à proposta poética do autor, que tinha no ritmo e na qualidade sonora e sugestiva da palavra em performance o motor de sua estética. É verdade que sua abordagem é fortemente intelectualista, e que o ritmo e sonoridade buscados pelo poeta podem ser encontrados, segundo ele mesmo, na leitura silenciosa – pois é o ritmo do pensamento⁴⁶ –; mas a poesia de Mallarmé encontra grandes dificuldades de recepção

⁴⁵ Uma vez que o jato d'água é fiel por mirar perenemente o céu, o amante é fiel por visar continuamente a amada. O componente trágico aí presente reside no fato de nem jato d'água nem amante jamais chegarem a atingir o alvo de seu movimento ascendente: a fidelidade à entidade visada constitui, portanto, uma condenação à eterna frustração - não dessemelhante, aliás, da punição de Sísifo.

⁴⁶ “*Mallarmé va même jusqu'à avancer que les 'rythmes' de la musique 'ne sont que ceux de la raison'.*” MATTIUSI, Laurent. 2001, p. 7.

justamente porque, enquanto texto impresso veiculado numa sociedade grafocêntrica e logocêntrica, o movimento intelectual de leitura preconizado pelo autor é de difícil execução: o leitor de poesia tende a prender-se por demais aos valores quantitativos do texto. É a presença do som acústico, num espaço acústico, que facilita a apreensão dessa dimensão da poesia mallarmaica.

No âmbito da contiguidade por convenção no intracódigo, observamos a articulação sintática do signo-tradução em relação à convenção e aos padrões preestabelecidos do código em que está expresso. Ou seja, é a estruturação sintagmática da linguagem da canção que será o foco. No que tange a “*Soupir*”, a linguagem do signo-original não chega a violar a norma tão gravemente quanto nas obras posteriores de Mallarmé; mesmo assim, há pelo menos dois pontos importantes de contorcionismo sintático que, contrariando o padrão linguístico, obstruem a leitura.

O primeiro deles corresponde ao período inicial do poema, que se estende por cinco versos: “*Mon âme, vers ton front où rêve, ô calme soeur,/ Un automne jonché de taches de rousseur/ Et vers le ciel errant de ton oeil angélique/ Monte, comme dans un jardin mélancolique,/ Fidèle, un blanc jet d’eau soupire vers l’Azur!*”. Fôssemos colocá-lo na ordem direta da língua, teríamos: *Ô calme soeur, mon âme monte vers ton front où rêve un automne jonché de taches de rousseur et vers le ciel errant de ton oeil angélique comme un blanc jet d’eau, fidèle, dans un jardin mélancolique, soupire vers l’Azur!*. Percebe-se que, mesmo em ordem direta, ainda há um truncamento devido à enunciação de dois movimentos distintos (*vers ton front, vers le ciel*) que são subsequentemente caracterizados por uma oração subordinada adjetiva; mesmo no nível mais elementar do discurso, Mallarmé sabota a norma linguística. E não bastasse isso, a ordem do período se altera substancialmente em sua dicção, tendo como ponto nevrálgico de tensão linguística o deslocamento do verbo *Monte* para um local bastante distante do sujeito a que ele se refere.

Como o signo-tradução é uma tradução indicial topológico-homeomórfica, ele engloba e manifesta a linguagem do signo-original. O que devemos notar é que, na linha de canto, as durações vocálicas são mantidas tais quais as da fala (à exceção, nesse período, de *âme, fidèle* e *Azur*), de modo que a manipulação das durações própria ao canto não chega a complexificar ainda mais o enunciado, nem a simplificá-lo. As pausas após *mélancolique* e *fidèle* instalam silêncios que potencializam a expectativa da espera gerada pela inserção da oração subordinada adjetiva e dum adjetivo antes do termo comparante (*jet d’eau*).

A manipulação das alturas, por outro lado, apresenta outros resultados. Os dois primeiros versos se dão em padrões relativamente simples, que finalizam num movimento ascendente que culmina numa nota aguda aposta às palavras que rimam (*soeur, rousseur*). A diversificação dos padrões de movimento no restante do período, no entanto, abole essa regularidade e envereda pelo encadeamento de motivos variados e contrastantes. A linguagem musical do canto, portanto, não se dá nos termos tradicionais de tema e desenvolvimento, de variações dum mesmo material, ou mesmo de motivos que se alternam e repetem com modificações: o material melódico e rítmico se renova constantemente, quebrando toda expectativa de regularidade.

O piano segue de perto esse discurso musical: ao invés de providenciar um acompanhamento constante e regular, dividido em motivos bem-definidos que se sucedem em modulações ao longo de seções bem demarcadas, ele desfila uma sequência heterodoxa de desenhos. Assim como o canto não apresenta uma estruturação regular, também o piano recusa a previsibilidade: o motivo inicial será retomado apenas – e pela metade – ao final, mas o acorde em que ele culmina não apenas é modificado no encerramento da canção como também não reaparece em momento algum durante a canção. Aos dois compassos e meio de silêncio que o sucedem (em que a voz soa sozinha), segue-se um padrão de dois acordes descendentes que, igualmente, não reaparecem mais tarde na canção, e figuram por dois compassos que dão lugar a mais dois de puro silêncio instrumental sob o terceiro verso. A figura que ilustra o quarto verso, com um acorde composto pelas notas Lá, Si, Ré, Mi e Sol e um padrão em colcheias com a nota Mi em três oitavas diferentes, dá lugar a outra que conserva o padrão de colcheias (com alteração na alternância das notas) e modifica completamente os acordes.

O discurso musical de “*Soupir*”, em suma, viola as normas de estruturação da linguagem musical da época⁴⁷ numa maneira mais radical do que o discurso verbal do poema viola as normas linguísticas – de fato, a natureza dessa subversão da linguagem musical se aproxima mais da que ocorre no discurso mallarmaico maduro, como em “*Le Tombeau de Charles Baudelaire*”, em que imagens e períodos se sucedem sem que a lógica de ligação entre eles fique muito clara. Isso concorre para a supracitada reabilitação duma obra quase juvenil de Mallarmé.

⁴⁷ “Ao subverter a harmonia, o ritmo e as formas da sua época”, Debussy “também subverteu o tempo musical. [...] Ele reinventou as relações dos elementos constitutivos da linguagem, criou entre eles novas hierarquias, móveis, em formas inéditas para cada obra.” (BOUCOURECHLIEV, 2003 (1993), p. 123).

Passemos à atividade sígnica por similaridade, o segundo modo de captação das relações intracódigo. Sua primeira modalidade é a da semelhança de qualidades: para além dos limites da sintaxe, os processos sígnicos detonados no interior do signo se associam e assemelham pelas suas qualidades. Assim como no nível verbal o paramorfismo, a paronomásia, as simetrias e os paralelismos agem nesse sentido, no nível musical as relações de semelhança qualitativa são observadas em contornos, desenhos, dinâmicas e material sonoro. Incluem-se nesta modalidade, também, as associações mentais e sensuais despertadas pela música.

Dentro do poema, não há ocorrência significativa desse tipo de relação: afora o princípio de semelhança básico da métrica dodecassílaba e das rimas paralelas, parecem dignas de nota apenas a relação entre *soeur* e *rousseur*, na primeira rima, em que a segunda palavra encapsula fonicamente a primeira; e o penúltimo verso, *Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon*, que pode ser dividido em dois hemistíquios idênticos quanto ao número de sílabas, ao ritmo, ao posicionamento do fonema “*eu*” na segunda sílaba e ao som da última sílaba poética (rima interna). Talvez a única ocorrência de semelhança qualitativa relevante pra semiose do poema seja a repetição da expressão “*vers l’Azur*”, ao final do quinto verso e ao começo do sexto. Nesse caso, a expressão que serve pra encerrar o longo período inicial, ao ser repetida, inicia o período final do poema; e, entre elas, coloca-se apenas um travessão que, além de separar em duas metades a frase que constitui o texto, também separa duas partes distintas dele: já tínhamos afirmado que ele se divide entre os três primeiros versos (instância de enunciação) e os sete seguintes (instância metafórica), mas a inserção do travessão introduz a parte do poema que adensa a caracterização da realidade metafórica, tornando-a mais palpável e sensível.

Logo na fronteira entre essas duas seções poemáticas, portanto, há uma repetição perfeita que gera um início de simetria estrutural: esta efetiva-se ao constatarmos que, à vogal nasal fechada da primeira sílaba da primeira seção (*Mon*), corresponde a da última sílaba da última seção (*rayon*), criando uma espécie de estrutura em espelho no poema – o que vem bem a propósito num texto que trata de duas realidades diversas.

No caso da canção, pode-se verificar dois casos de similaridade qualitativa: o padrão de colcheias agrupadas em quiálteras, com a nota Lá bemol em três oitavas diferentes (compassos 9 e 10) é formalmente semelhante aos dois padrões em Mi bemol e Mi apresentados nos compassos 13 a 17. E no compasso 26, a partir do segundo tempo observa-se que a linha de piano dá lugar a uma célula rítmica de colcheia e semínima na mesma altura, que dará origem ao padrão pianístico do último verso da canção, nos

compassos 27 a 30. Quanto às associações sensuais ocasionadas pela qualidade sígnica, ressaltamos o desenho musical executado pelo piano e pela voz nos compassos 23 a 25: enquanto esta se dedica a uma linha melódica plana que emula a superfície aquática do lago mencionada nesse verso do poema, aquele cria uma ilustração sombria, com acordes baseados em trítonos na mão direita e um motivo de duas notas no registro grave à mão esquerda, que, no entanto, não causam perturbação: sua dinâmica em *piano* e *pianissimo* oculta a dissonância inerente aos intervalos das notas e a seu caráter grave – assim, da mesma maneira que o texto verbal do poema romantiza positivamente as qualidades *a priori* negativas d’água morta do lago, o texto musical evoca a superfície lisa que se crispa com o vento e as folhas, e as categorizações negativas que são dissimuladas por meio duma interpretação dinâmica suave.

A semelhança por justaposição, segunda modalidade de atividade sígnica por similaridade, ocorre quando a proximidade espacial entre dois elementos evidencia uma semelhança que, doutro modo, passaria despercebida. Trata-se dum *modus operandi* ideogrâmico por excelência, semelhante ao que ocorre em montagens e, no que tange aos poemas, em metáforas e adjetivações insólitas. Como “Soupir” é um poema da fase inicial de Mallarmé, ainda por demais presa a uma linguagem simbolista devedora do romantismo poético, esse aspecto justapositivo não será de fato encontrado como noutras obras posteriores do poeta. A exceção fica por conta da expressão composta por dois adjetivos acoplados pela conjunção aditiva *et* ao final do sexto verso: “*pâle et pur*”. Apenas a proximidade espacial revela a semelhança iniciada (ou potencializada) pela aliteração de pp, e que se estende ao plano do conteúdo: o traço semântico de “brancura” presente em ambos (bastante claro em *pâle*, algo implícito culturalmente em *pur*) faz clara a possibilidade de presença da palidez na pureza, e de pureza na palidez.

A justaposição duma linha vocal ondulante que se eleva, cai e se eleva novamente ao verso *un blanc jet d’eau soupire vers l’Azur* também estabelece esse tipo de semelhança sígnica, mas entre signos verbais e musicais. Todas as instâncias, aliás, em que a um verso que descreve movimento vertical associa-se uma linha melódica que executa um movimento correspondente há atividade sígnica de semelhança por justaposição. Da mesma maneira que, nos versos *dans un jardin mélancolique*, *Qui mire aux grands bassins* e *sur l’eau morte où la fauve agonie des feuilles erre au vent*, a menção de pontos geográficos precisos determina uma tendência à horizontalidade nas linhas melódicas vocais correspondentes.

Finalmente, a semelhança por mediação opera preponderantemente por meio do interpretante: pois é apenas mediante um terceiro termo, conceitual, produzido por meio da interpretação do receptor, que dois elementos poderão se relacionar por similaridade. No poema, esse tipo de relação se dá em expressões como “*la fauve agonie des feuilles*” e “*creuse un froid sillon*”, em que para ligar o frio ao sulco é necessário ter em mente a água, e, para ligar a cor fulva à agonia, e ambas às folhas, precisa-se da mediação de “*automne*”, “*Octobre*” e da imagem da luz do sol. Quanto à canção, o efeito de ironia oriundo do emparelhamento contraditório entre a adjetivação “*pâle et pur*” e uma linha melódica descendente junto a acordes dissonantes também descendentes também é obtido através da atividade interpretativa do receptor, que une os signos discrepantes com a ajuda dum conceito mental.

Enfim, a terceira etapa de análise da tradução intersemiótica diz respeito à captação e recriação da forma do original enquanto qualidade. De saída, e antes de qualquer teorização ou estudo mais rigoroso, podemos constatar que o efeito da canção “*Soupir*”, enquanto objeto estético, não contente em apenas convergir ao do poema, opera mesmo um enriquecimento do signo-original, ao trazer ao nível discursivo processos que, no original, se encontram nos níveis textuais mais profundos; pois o texto poemático se constitui como mera invocação em primeira pessoa, cuja preocupação única é o simulacro onírico obtido através da própria enunciação: o poema, assim, dobra-se sobre si mesmo, e o mundo exterior – a realidade imediata – é deixado pra fora do discurso. Por isso o fato de não haver qualquer menção a um tempo ou espaço exteriores, tampouco precisão dos sujeitos envolvidos. Esses conteúdos, por conseguinte, ficam implícitos.

Em grande parte, isso se deve ao poema se estabelecer como pura ação, como ato performativo – daí o uso da primeira pessoa, evidentemente. Diferente duma poesia que narre eventos acontecidos, “*Soupir*” é um evento verbal – parte integrante dum evento humano: texto proferido (ficcionalmente, claro) por um sujeito na história⁴⁸. Representa um ponto de vista interno ao evento, e não externo, o que determina a falta de procedimentos de ancoragem verbal do discurso em elementos do aqui-e- agora histórico. Como numa cena de teatro, o enunciado é complementado extratextualmente por rubricas, que inexistem no poema. Mas que se desenvolvem na canção. O motivo inicial da canção, que soa até a voz surgir, é nada mais que uma contextualização

⁴⁸ Para Barbara Smith, (1971, p. 268-269), a enunciação do discurso poético gera um enunciado fictício que corresponderia à transcrição (também fictícia) dum evento de fala enunciado pelo eu-lírico projetado pelo poema.

espaciotemporal que opera não pela ancoragem referencial, mas pelo efeito da qualidade: a linha melódica solitária que vibra com as indicações de *piano*, *pianissimo*, *più pianissimo*, *doux et soutenu*, *calme et expressif*, carrega em sua própria qualidade sonora toda uma carga semiótica que fornece à atividade interpretativa do receptor maior número de elementos em que se basear.

As durações atribuídas à linha de canto, suas curvas melódicas e as indicações dinâmicas também agem no sentido duma especificação semiótica do conteúdo do poema e duma leitura orientada de “Soupir”. Nos três primeiros versos, a quantidade de semínimas é superior à dos versos subseqüentes; acrescentando-se a isso a indicação de *piano très soutenu* e o acompanhamento intermitente do piano, que intercala compassos de silêncio com acordes ambíguos atacados em *piano*, tem-se uma semantização rica da primeira seção do poema: voz serena e melancólica no silêncio do isolamento físico e da solidão (observemos como os acordes dos compassos 9 e 10 podem ser ouvidos como ruído sonoro contaminando o espaço acústico de enunciação do eu-lírico).

Ou seja: a qualidade do signo-tradução enquanto signo sonoro capta a qualidade do signo-original ao evocar, por meio de todo um trabalho da linguagem musical e dos meios de expressão, efeitos obtidos pela leitura do poema “Soupir”, tanto em elementos superficiais quanto em profundos.

No que tange à linguagem empregada nas obras e seu grau de estese, constata-se no poema uma linguagem que, apesar de não corresponder ao padrão da fala cotidiana, tampouco se equipara à linguagem que Mallarmé desenvolveria anos mais tarde; de todo modo, ela assegura seu estatuto estético e foge ao utilitarismo ao subverter, no primeiro período, a ordem dos termos na oração, deslocando o verbo para o final do enunciado inicial e inserindo antes dele duas cláusulas adjetivas. O mesmo se passa, em menor escala, no período comparativo que trata do *jardin mélancolique*, precedido por seu complemento de lugar e um adjetivo. Igualmente, na segunda seção do poema, a ordem do enunciado é alterada após *Et laisse*, incorrendo no mesmo efeito contracomunicativo e estético.

Já a linguagem musical expressa na canção se caracteriza, em primeiro lugar, por fugir a convenções de tonalidade e de representação: as linhas melódicas de canto evitam fraseados típicos dos modos maior ou menor, e o piano se esquivava a acordes tradicionalmente estruturados (à exceção dos compassos 15 e 16), criando uma sonoridade que hesita entre modos e foge a definições tonais e harmônicas. Trata-se duma

linguagem que encontra sua apologia na sonoridade pura⁴⁹ e em seu poder sugestivo⁵⁰, para além de convenções de representação musical (modo maior para categorias positivas, modo menor para negativas, cromatismos para tensão...): ao rejeitar as normas estruturantes (sintagmáticas e paradigmáticas) do código musical, ela rejeita a representação convencional⁵¹, estritamente simbólica (para usar o termo semiótico correspondente de Peirce-Plaza), e cria meios calcados no efeito qualitativo do som, no timbre obtido, nas texturas e dinâmicas, e, finalmente, no modo de encadeamento dos vários blocos sintagmáticos – frequentemente, em andamentos contrastantes – que compõem a canção.

⁴⁹ José Eduardo Martins: “Debussy é o primeiro compositor a se preocupar essencialmente com o som e seus resultados” (1982, p. 41).

⁵⁰ Vladimir Jankélévitch: “*ce n’est pas la fonction descriptive qui caractérise la musique de Debussy, c’est l’énergie suggestive; et cette puissance de suggestion atteint chez lui à une force magique irrésistible*” (in: JAROCINSKI, 1971 [1966], p. 9).

⁵¹ Stefan Jarocinski: “*Pour éviter le symbolisme usé du système sonore, Debussy déployait l’habileté d’un Ulysse. Il évitait l’écueil de l’harmonie fonctionnelle et se rapprochait avec prudence de la musique purement sonorielle*” (1971 [1966], p. 166).

5 - Placet Futile

5.1 - O poema

Princesse! à jalouser le destin d'une Hébé
 Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
 J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
 Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
 Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
 Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
 Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
 Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
 Chez tous broutant les voeux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
 M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
 Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

Pastiche da poesia galante do século XVIII, conforme as anotações de Bertrand Marchal ao poema, “Placet Futile” é descrito pelo próprio Mallarmé, em carta de 24 de maio de 1862 a Henri Cazalis, como “um soneto à Luís XV”⁵². A versão inicial, publicada no *Le Papillon* de 25 de fevereiro de 1862 (de acordo com Marchal, a primeira publicação do poeta), difere substancialmente – embora não radicalmente - da versão definitiva presente na edição fotolitografada das *Poésies*⁵³. Nesta, o requerimento (*placet*) arranjado em alexandrinos já é expresso nas construções herméticas e elípticas típicas da linguagem mallarmaica, enquanto o poema em seu estado inicial continha um discurso elaborado de maneira mais compreensível.

A estrutura lógico-argumentativa do *placet* se manifesta no soneto em um desenvolvimento tripartido (premissa, problemática e pedido), segundo Mathilde Vallespir (2006, p. 2); assim, a primeira estrofe evoca o destinatário (*Princesse*) e introduz o sujeito requerente quanto a suas inclinações amorosas (*à jalouser le destin d'une Hébé/Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,/J'use mes feux*) e sua classe social (*n'ai rang discret que d'abbé/Et ne figurerai même nu sur le Sèvres*). A relação de oposição entre esses dois últimos fatores se evidencia na conjunção adversativa *mais* que

⁵² “un sonnet Louis XV”.

⁵³ Publicada em 1887 pela *Revue Indépendante* em tiragem de 47 exemplares; a versão das edições Deman, de 1899, apresenta alterações e acréscimos feitos pelo poeta até 1894, ano em que enviou o boneco à editora.

os une: a constatação da inferioridade do *status* social do eu-lírico em referência ao da amada é percebida como um obstáculo para as pretensões galantes do requerente.

A segunda estrofe desenvolve a problemática ao sublinhar a reciprocidade da atração amorosa (*sur moi je sais ton regard clos tombé*), apesar do distanciamento entre os amantes: os dois primeiros versos do quarteto recusam ao eu-lírico uma equivalência ao cachorro de colo (*bichon embarbé*), à bala consumida pela amada (*pastille*) e ao seu batom (*rouge*). Essas três figuras se caracterizam pela proximidade em relação ao rosto e, mais especificamente, à boca da amada (o cão é paparicado e beijado; a bala é posta na boca; o batom é passado sobre os lábios); negando-se ao eu-lírico um estatuto similar ao desses elementos, assevera-se o platonismo da relação entre ele e a amada.

O pedido, parte essencial do requerimento, se situa num encadeamento sutil da segunda estrofe: a oração subordinada causal que ocupa os três primeiros versos não se resolve no quarto; este, pelo contrário, se revela um vocativo encerrado por um ponto de exclamação – o que faria desse quarteto um período anômalo, inconcluso, sintática e semanticamente suspenso. Todavia, deve-se considerar que o valor do ponto de exclamação mencionado parece se aproximar do daquele que segue *Princesse* no primeiro verso do poema (e, igualmente, daquele que encerra a primeira metade de “Soupir”): nesse caso, o ponto de exclamação após o vocativo não conclui o período, pois a palavra posterior (*à*) não se inicia com letra maiúscula. O sinal de pontuação, assim, assume o valor sintático de uma vírgula. O mesmo se passa no final da segunda estrofe: o ponto de exclamação serve, como no caso anterior, para dar ênfase ao vocativo, mas age sintaticamente como vírgula; o que significa que a oração principal, à qual os versos do segundo quarteto estão subordinados, se inicia na terceira estrofe – *Nommez-nous*.

Nomear algo é reconhecê-lo; o pedido do eu-lírico é por uma nomeação, ou seja, pelo reconhecimento de sua amada. Tal pedido, entretanto, é imediatamente interrompido por uma digressão que equivale a um vocativo estendido (*toi, de qui tant de ris...*); ele é retomado no início da quarta estrofe, e novamente interrompido por uma oração subordinada final (*pour qu'Amour ailé...*); é apenas no último verso do poema, após a invocação do vocativo de abertura (*Princesse*), que o pedido é enunciado por completo: o eu-lírico deseja ser reconhecido como pastor dos sorrisos da amada (*berger de vos sourires*): como a pessoa responsável pelas suas alegrias.

Nisso, o requerimento nada teria de fútil, como nota Vallespir (2006, p. 3): o reconhecimento do interesse que a amada tem pelo eu-lírico e a subsequente aproximação entre os dois não são atos *a priori* irrealizáveis; é apenas se o pedido de nomeação for

lido de maneira mais conotativa que ele revelaria sua futilidade, uma vez que ele pode ser interpretado como uma solicitação de aproximação amorosa e de reconhecimento formal ou social do estatuto de amante do eu-lírico – o que, dada a distância hierárquica social que os separa, seria impensável. A conotação amorosa-sexual do pedido pode ser observada na sutil erotização da amada construída no poema, apesar de a tópica galante que reforça a leitura denotativa se fazer presente mais palpavelmente: a *galanterie* se manifesta na figura do amante infeliz (VALLESPER, 2006, p. 3) e na escrita preciosa (VALLESPER, 2006, p. 5) que, além das referências mitológicas (Hebe⁵⁴; Eros⁵⁵ – *Amour ailé* –; a atmosfera pastoral virgiliana nos tercetos), observa o decoro apropriado em suas referências ao destinatário, sempre retratado sob o signo da nobreza.

O zelo com que a escrita decorosa é empregada acaba por incorrer em exageros de enunciação que comprometem a economia argumentativa do soneto: a necessidade de constante exaltação das qualidades da amada leva o eu-lírico requerente a interpor entre a oração subordinada da segunda estrofe (v. 5-7) e a oração principal (v. 9-14) um epíteto que ocupa todo um verso do poema e, assim, colabora para o truncamento sintático barroco. Mas é nos tercetos que os exageros de decoro se encontram mais manifestamente: neles, o eu-lírico parece relutar em enunciar o pedido no nono verso, e se interrompe logo após o verbo imperativo (*Nommez-nous*) para entrar em mais uma oração subordinada que exalta os atributos da *Princesse*. Após essa digressão galante, ele retoma o pedido, mas uma vez mais se interrompe com ainda outra oração subordinada, explicando a finalidade de sua requisição (*pour qu'Amour...*). A incapacidade do eu-lírico de expressar seu requerimento de maneira direta evidencia a circunspeção de sua escrita e sua preocupação em seguir determinadas normas de conduta verbal.

Nesses termos, o respeito ao decoro setecentista levar-nos-ia a crer que “Placet Futile” consiste no pedido ingênuo de um humilde abade para que sua nobre amada lhe conceda a graça de seu reconhecimento e, quiçá, sua companhia; sub-repticiamente, entretanto, uma tópica erótica trama um conjunto de imagens sexualizantes⁵⁶ da amada (VALLESPER, 2006, p. 3-4). A primeira estrofe, por exemplo, desenha uma cena em que a *Princesse* pousa seus lábios em uma taça de porcelana para beber; o eu-lírico afirma invejar a possibilidade de contato direto com a boca da amada que lhe seria proporcionada

⁵⁴ Deusa da juventude, na mitologia grega.

⁵⁵ Deus do amor, na mitologia grega. Comumente representado como um garoto alado.

⁵⁶ “*les éléments qui la décrivent sont tous teintés d'une incontestable sensualité*” (VALLESPER, 2006, p. 4)

caso ele fosse uma das figuras desenhadas na louça de Sèvres. No último verso do quarteto, a hipótese de ser representado pictoricamente em sua nudez no cálice implica imediatamente a eventualidade – francamente erótica – do contato de seu corpo nu com o beijo dos lábios da amada⁵⁷.

O segundo quarteto, por meio da denegação de uma série de imagens que se desassocia do eu-lírico, revela precisamente o seu anseio de ocupar o lugar dos elementos mencionados. O erotismo desse desejo fica patente quando é considerado o dado de submissão implícito – o *bichon embarbé* e o batom são manuseados livremente pela amada, e a bala é engolida por ela –; ademais, a profunda intimidade física atrelada a essas figuras e a natureza do contato por elas pressuposto – carícias, no caso do cão; penetração bucal, no caso da bala; movimento deslizante ao longo dos lábios, no caso do batom – deixam suficientemente claras as intenções do eu-lírico para com seu destinatário.

Finalmente, na terceira estrofe o foco é posto sobre o riso da amada; à parte a imagem do rebanho de ovelhas, que concretiza o impacto sonoro-sensual da risada feminina como a ação de alimentação coletiva de animais, a adjetivação *framboisé* metaforiza o riso por meio da metonimização da boca - cujo traço de vermelhidão conferido pelo *rouge* se emparelha ao da fruta. A figuração lábio-bucal⁵⁸, reforçada obsessivamente nas três estrofes, se revela como princípio ordenador do poema (BENOÎT, 1998, p. 32): afinal, a própria motivação⁵⁹ dele, enquanto requerimento, se resume à busca pelo ato de nomeação performado pela amada – um ato de linguagem enunciado com o aparato fonador e, por extensão, a boca⁶⁰.

Entretanto, apesar de o desejo sexual estar na raiz de “Placet Futile”, não se pode considerar que o poema seja erótico, e tampouco que constitua uma mensagem erótica disfarçada sob uma enunciação galante. Ao invés disso, percebe-se que o soneto funciona como palco para um conflito entre amor espiritual e amor carnal (VALLESPER, 2006, p. 4), já que a isotopia erótica divide espaço com uma isotopia religiosa; esta recobre o

⁵⁷ “*au baiser de vos lèvres*”, v. 2.

⁵⁸ “*toutes les autres indications se cristallisent autour de l'évocation de la bouche*” (VALLESPER, 2006, p. 4)

⁵⁹ “*À l'origine de cette sensualisation de la description se devine ainsi le désir de l'observateur-énonciateur du placet*” (VALLESPER, 2006, p. 4)

⁶⁰ “*la requête 'nommez-nous', impliquant que des paroles soient prononcées, par le biais de ce réseau métonymique, se trouve également touchée par cette érotisation contagieuse*” (VALLESPER, 2006, p. 4)

poema desde o título⁶¹, passando pela caracterização do eu-lírico como abade (*abbé*), até os últimos versos, cuja figura do pastor atarefado em cuidar de seu rebanho prescinde de maiores explicações. Dessarte, a tensão entre Ágape e Eros tem como corolário a dupla interpretação possível para o pedido constante do último verso, como exposto anteriormente: no campo da denotação, a frase indica – por meio de uma imagem pastoril de humildade cristã – o puro amor espiritual; no da conotação, revela o amor lascivo e carnal (por intermédio de uma erotização do ato de fala requerido).

A alternância entre os pronomes pessoais utilizados para referência do eu-lírico e da amada pode ser lida como uma instância em que ocorre a hesitação entre enunciação agapeica e erótica: para referir-se ao destinatário, utiliza-se a segunda pessoa do plural (*vous*) na primeira e na última estrofes, enquanto nas segunda e terceira estrofes ocorre a segunda pessoa do singular (*tu*); relativamente ao eu-lírico, a autorreferência se dá pela primeira pessoa do singular (*je*) nas duas primeiras estrofes e pela primeira pessoa do plural (*nous*) nas duas últimas. O amor espiritual que integra os pressupostos galantes determina a referência à amada com a respeitosa segunda pessoa do plural; tratá-la por *tu* denota uma intimidade indecorosa, que sugeriria familiaridade excessiva e, possivelmente, licenciosidade. Já a mudança de *je* para *nous* denuncia uma oscilação na autoimagem do eu-lírico: à individualidade da primeira pessoa do singular contrapõe-se a coletividade da primeira pessoa do plural. Assim, se o amor erótico interessa ao indivíduo, a sua transcendência em favor de um amor espiritual conforme aos princípios religiosos é de interesse do eu-lírico enquanto membro de uma comunidade religiosa, seja como integrante de uma paróquia, seja como responsável por seu rebanho de fiéis.

O fato de “*Placet Futile*” encerrar-se sob a égide dos pronomes agapeicos (*nous* e *vous*) permite que se conclua que o embate entre as duas modalidades de amor é vencido pelo espiritual; a tensão entre os lados religioso e profano da subjetividade do abade resolve-se favoravelmente aos valores religiosos, e o interesse sexual pela amada se sublima em amor não-erótico. Dessa forma, se, por um lado, em toda descrição da figura feminina há uma sensualidade à espreita sob a superfície textual, por outro, o único elemento feminino declarada e tradicionalmente sensual mencionado no poema – a

⁶¹ “*le placet désignant initialement une ‘assignation à comparaître devant le for ecclésiastique’*” (VALLESPER, 2006, p. 4)

cabeleira⁶² – é deserotizado com o deslocamento do foco frasal da cabeleira para os cabeleiros e espiritualizado com a adição do adjetivo *divins*⁶³.

Faz-se mister apontar, ainda, que a religiosidade está atrelada a um aspecto social específico: como já foi apontado, o *status* social do eu-lírico é percebido por ele como um empecilho à concretização de seu desejo⁶⁴; ou seja, antes mesmo de considerar a incompatibilidade do amor erótico com os deveres religiosos, é a sua inferioridade hierárquica em relação à amada que o perturba e que se contrapõe à possibilidade de realizar seus anseios. Isso deixa entrever duas maneiras pelas quais o amor erótico poderia ser consumado entre os amantes: caso o eu-lírico pertencesse a um estrato social mais elevado, equivalente ou superior ao da amada (possibilitando um *affair* ou o matrimônio); ou caso ele se submetesse ao papel de objeto sexual da mulher. Enquanto a primeira opção reside no campo das virtualidades futuras, a segunda se encontra no das virtualidades que podem ser atualizadas no presente imediato: a submissão erótica e a oferta de serviços que facultem intimidade física constituem uma alternativa para a satisfação do desejo sexual do eu-lírico que permite a manutenção de seu *status* social, conforme evidenciado na menção ao *bichon* (v. 5), à *pastille* e ao *rouge* (v. 6).

Nesse sentido, o pedido do último verso revela-se esclarecedor e determinante: requisitar a nomeação de pastor (*berger*), por um lado, não implica de modo algum uma ascensão social, de sorte que a hipótese de um relacionamento erótico horizontal está descartada; por outro, a acepção metafórica do *berger*, relacionado aos *sourires* da amada, implica a concessão de um tipo de poder ao eu-lírico - poder sobre a alegria da mulher. A metáfora do rebanho de ovelhas, que já havia sido utilizada para tratar do riso da amada no primeiro terceto, retorna determinando um termo do mesmo campo semântico (*sourires*); a relação de causalidade entre riso/sorriso e alegria/felicidade, projetada sobre a imagem do *berger de vos sourires*, leva à constatação de uma reivindicação de poder, dominância e atividade (em oposição à submissão e passividade pressupostos pelas imagens dos quartetos), ainda que relativas, sobre a figura feminina – pois o pastor pode tanger o rebanho aonde bem entender.

Noutras palavras, se o meio aventado pelo eu-lírico para realizar o amor erótico acarreta a submissão à mulher amada, a resignação ao amor espiritual e à nomeação como

⁶² “*Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!*”, v. 8.

⁶³ “*Ainsi, l’attribut de divinité est conféré aux ‘coiffeurs’ de la ‘Princesse’*” (VALLESPIR, 2006, p. 4)

⁶⁴ “*J’use mes feux mais n’ai rang discret que d’abbé*”, v. 3.

pastor acarreta uma relação complexa com a amada (submissão social, dominação afetiva), subsumida pela submissão à divindade pressuposta pelos preceitos religiosos. A denegação do estatuto de submissão sexual, nos dois primeiros versos do segundo quarteto, constitui, então, mais que uma simples figuração do desejo erótico e uma possibilidade de intimidade submissa: ela é a asserção da incompatibilidade do amor erótico entrevisto pelo eu-lírico com sua vida religiosa, e da sua escolha pelo amor espiritual. Resultaria disso o seguinte sistema de equações: atualização do amor erótico = submissão sexual; submissão sexual \neq conduta religiosa; desejo erótico + conduta religiosa = amor espiritual.

O amor espiritual, portanto, é a terceira via amorosa, paralela ao amor erótico submisso e ao (virtual) amor erótico matrimonial. Estabelece-se uma narrativa de renúncia aos prazeres carnavais e à vida mundana, como seria apropriado aos preceitos religiosos em questão, e de devoção total ao estilo de vida esperado de um abade – o que fica bastante claro na imagem que encerra o poema (o pastor que nina seu rebanho). A pulsão erótica é domada pelo decoro cristão; no entanto, como poder-se-ia imaginar, ela não pode simplesmente desaparecer sem deixar vestígios: concentra-se, inteira, na flauta concedida por Eros. No toque dos lábios sobre o orifício do instrumento encontra-se, sublimada, a intimidade física do amor erótico. Sendo Eros, ademais, figurado no poema como *Amour ailé d'un éventail*, constata-se que a divindade se encontra “salonizada” pelo enxerto de um elemento típico da atmosfera galante (VALLESPIR, 2006, p. 5). Ora, a isotopia dos salões se refere, ao longo do poema, à amada; assim, a figura feminina, portadora do leque setecentista, é equacionada à divindade grega do amor. Com isso, a flauta concedida ao abade fetichiza a amada: o amor erótico, reprimido e renunciado, se manifesta no ato de tocar flauta – que, por transferência, emula o beijo da *Princesse*.

5.2 - A canção

Conforme antecipado nos primeiros parágrafos da análise da canção “Soupir” (4.2), o princípio estruturante (norma) do poema “Placet Futile” é traduzido em seu nível mais básico na forma da canção correspondente por meio da conversão da estrutura linguística poemática em um conjunto de linhas melódicas que conservam integralmente o texto do original. Uma vez que a mensagem verbal é preservada formalmente, e todos os signos linguísticos do poema se fazem presentes na canção, podemos dizer que a

matéria bruta do signo-original⁶⁵, ao ser transposta sem alterações para o meio sonoro, age como lei de formação do signo-tradução e como fundamento de sua materialização.

Como, entretanto, já foi observado, a semiose do poema é advinda duma estruturação peculiar: por um lado, há o trabalho de linguagem que engendra correspondências e gera ritmo; por outro, a disposição espacial do signo linguístico gráfico é crucial para o reconhecimento do texto como pertencente ao gênero poético (por meio do arranjo em versos) e a uma forma poética específica no quadro duma tradição (por meio do arranjo em estrofes). Se, por exemplo, o texto do poema fosse submetido a uma operação de substituição paradigmática de alguns de seus signos verbais por seus sinônimos, comprometer-se-ia o trabalho de linguagem do enunciado e, com isso, a própria semiose poemática. O mesmo ocorreria se “Placet Futile” fosse disposto numa só longa linha, ou fragmentado em oito estrofes, etc. – a estrofização sonetística é uma lei estruturante dos processos semióticos do poema em questão, e alterar sua disposição estrófica acarretaria uma alteração na apreensão do texto e, portanto, na sua semiose.

Já que a linha vocal da canção conserva as palavras tais e quais elas são lidas no poema, o trabalho de linguagem poemático estrutura o texto musical. O ritmo de enunciação do poema, porém, constitui uma questão pouco mais complexa: como a noção de ritmo poético clássico, baseada na alternância de sílabas longas e curtas, não se aplica *de facto* à língua francesa, seria na diferenciação entre sílabas tônicas e átonas, nas pausas discursivas e na prosódia do francês moderno que encontraríamos elementos rítmicos. Apesar de Mallarmé, segundo Helen Abbott (2009, p. 61), privilegiar em sua récita uma entonação monocórdica, “sem efeitos” e quase sussurrada, não se pode considerar que esses aspectos qualitativos, referentes à performance vocal individual do poema (em termos musicais: interpretação), sejam determinados pela estrutura poética em sua imanência; antes, conforme Barbara Smith (1971, p. 278), trata-se de uma realização possível entre um conjunto de execuções virtuais do mesmo enunciado. São os aspectos quantitativos, citados mais acima (tonicidade, pausas, prosódia), que fornecem a base para a elaboração dum ritmo do poema.

Com isso, poder-se-ia imaginar para “Placet Futile” um ritmo que enfatiza as rimas ao final dos versos e deixa transparecerem os padrões binários (*Qui poind sur cette*, v. 2), ternários (*à jalouser le destin d'une Hébé*, v. 1; *tasse au baiser de vos lèvres*, v. 2; *Et ne figurerai même nu sur le Sèvres*, v. 3) e quaternários (*Comme je ne suis pas ton*

⁶⁵ Já teria dito Mallarmé a Degas que um poema se faz com palavras, não com ideias.

bichon, v. 5) resultantes do arranjo de sílabas tônicas e átonas; ao mesmo tempo, as pausas sugeridas pelo ponto de exclamação (v. 1), pelas reticências (v. 9 e 12) e pelo término da frase que constitui a primeira estrofe do poema ocasionariam uma interrupção, mesmo que sutil, na enunciação do poema.

Todavia, como já foi comentado em 4.2, a transposição do poema para o meio sonoro – e, especificamente, num contexto musical – ocasiona novas possibilidades rítmicas, pois o ritmo musical se sobrepõe ao ritmo linguístico durante o canto. É certo que a tradição da *mélodie* francesa se orienta em geral na direção de linhas vocais que mantenham um certo grau de fidelidade ao ritmo linguístico, mas isso não implica uma rítmica vocal como a do *rap*: implica apenas um zelo composicional para que os padrões rítmicos e melódicos do canto não se afastem da prosódia da língua a ponto de submeter o texto ao ritmo musical instaurado pela melodia - pelo contrário, é o texto (poema) que determina o ritmo musical na *mélodie*.

Abre-se, assim, a possibilidade de manipular as durações silábicas e determinar com precisão a extensão das pausas de enunciação do texto poemático – ou seja, de prescrever uma performance específica do poema, parcialmente contida nos valores rítmicos e semânticos do texto⁶⁶. O texto musical pode, assim, enfatizar os elementos rítmicos, sonoros, estruturais e interpretativos mencionados mais acima – ou instaurar uma ordem diversa.

Assim como em “Soupir”, o padrão de uma nota por sílaba só é quebrado uma vez em “Placet Futile”, numa curtíssima apojatura (cp. 9; *nu*, v. 4 do poema; figura 14).



Figura 14 - compasso 9

⁶⁶ Talvez seja de interesse discutir brevemente o conceito de interpretação, em sua dupla acepção (literária e musical), nesse contexto. Seja como for que um poema seja performado – ou seja, interpretado –, a performance do texto será dada em função da maneira como o intérprete constrói o sentido do poema - ou seja, sua interpretação (literária). Quer dizer: para construir e executar uma interpretação (performance) do poema, é preciso construir uma interpretação (leitura literária) do poema. É possível que nem toda performance musical dum poema seja pautada numa leitura profunda do texto poemático; mesmo assim, a leitura interpretativa do poema ainda ocorre, mesmo que em nível superficial, prosódico ou fonético. No campo da *mélodie* francesa, um ciclo interpretativo é posto em ação: a partir duma interpretação (literária) profunda e informada do texto, uma interpretação (musical) do poema é composta – à qual se acresce a interpretação (performance) específica de cada intérprete – de forma que seja facultada uma interpretação (literária) aprofundada do texto ao público ouvinte.

O espectro de durações da canção vai de semínimas a semicolcheias, predominando os valores mais curtos de colcheias e semicolcheias – há apenas 16 semínimas na linha vocal. Fora isso, há uma fusa na sílaba átona de *rouge* (cp. 13; v. 6 do poema; figura 15) e duas mínimas: uma na sílaba tônica de *bercail* (cp. 28; v. 13 do poema; figura 16) e outra na sílaba tônica de *sourires* (cps. 32-33; v. 14 do poema; figura 17), expressa por duas semínimas em compassos adjacentes. Pode-se perceber que esses valores extremos são empregados no discurso musical de maneira linguisticamente consciente, uma vez que a duração curta da fusa é atribuída a uma sílaba frequentemente suprimida na enunciação, e a duração da mínima se situa em sílabas tônicas de final de verso (o segundo deles, último verso do poema).



Figura 15 - compasso 13



Figura 16 - compasso 28



Figura 17 - compassos 32-33

Da mesma forma, a distribuição de durações curtas e longas tende a se aproximar duma prosódia espontânea da língua francesa moderna: todas as semínimas são cantadas em sílabas tônicas, à exceção de cinco – que, salvo um caso, justificam-se pelo contexto musical em que estão inseridas. As semínimas atribuídas às sílabas átonas de *Princesse*, *nommez* e *sourires* (cps. 3, 30, 31 e 33; respectivamente, figuras 18, 19 e 17) se encontram sob as rubricas de *Cédez* e *au Mouvement un peu retardé*, o que determina um ritmo de enunciação mais lento que prolongaria as durações das sílabas.



Figura 18 - compasso 3



Figura 19 - compassos 30-31

Já a semínima de *M'y* (cp. 26; v. 13 do poema; figura 20), sem indicações dinâmicas e avizinhada pela sílaba tônica de *peigne* que inicia um padrão binário (*M'y peigne flûte aux doigts*), distancia-se da prosódia da língua; com isso, aproxima-se do ritmo musical – e é no contexto da linha melódica que sua duração inesperada é explicada: as quatro semicolcheias *staccato* descendentes seguidas por dois padrões ascendentes de colcheias em tercinas constituem um movimento melódico acrobático e acelerado cuja execução parece exigir uma certa preparação, ou seja, um momento de concentração da voz. Do começo ao fim, o desenho da linha melódica desenvolvida nos compassos 26 a 28 evoca, pela qualidade pentatônica de seus contornos e pela dinâmica de alternância entre notas longas estacionárias e floreios melódicos, os movimentos musicais típicos da flauta japonesa.



Figura 20 - compassos 26-27

O emprego das colcheias e semicolcheias como entidades durativas longas e breves, respectivamente, não se limita a assinalar os padrões rítmicos sugeridos mais acima: dada a fluidez da língua francesa no aspecto de tonicidade (que permite uma flexibilização rítmica) e, notoriamente, os padrões rítmicos engendrados pela dicção mallarmaica⁶⁷, não admira que as linhas vocais de Debussy hesitem em estabelecer uma padronização bem-demarcada. Antes, o trabalho de durações nas melodias vocais parece justamente pôr a nu as possibilidades elocutórias do poema, para além duma marcação rítmica tradicional calcada em esquemas de pés definidos.

⁶⁷ Remetemos ao livro de David Evans (2004), *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, para um estudo mais rigoroso dos aspectos rítmicos da poesia de Mallarmé, devidamente enquadrado numa perspectiva histórica.

A atribuição de uma colcheia e duas semínimas à palavra que abre o poema (*Princesse*; figura 18), instaurando um inusitado pé báquio, subverte a expectativa linguística de encontrar na sílaba final (frequentemente elidida) um valor breve. Justamente em razão do ponto de exclamação, que tende a separar o termo do restante da oração a que ele está ligado, o vocativo pode ser interpretado como um apelo ou exortação ao destinatário do texto – o que justifica uma entonação dramática e um prolongamento heterodoxo e emotivo das sílabas.

Há, nisso, um ponto de convergência entre as estratégias estéticas de poema e canção: se Mallarmé insere uma pausa dramática logo após a primeira palavra de “*Placet Futile*”, truncando a leitura rítmica do verso e dificultando a percepção dum padrão rítmico (da mesma forma que a construção sintática leva o leitor a crer que o vocativo da frase é o sujeito - expectativa que é quebrada ao terceiro verso), Debussy recupera já na abertura de sua linha vocal um pé rítmico pouco utilizado na poesia francesa do período, e de uma maneira que oferece uma nova possibilidade de leitura do ritmo no poema.

Seguindo o primeiro verso (figura 21), há a homogeneização das durações silábicas de *à jalouser*: se numa contagem rítmica mais cerrada o *à* se juntaria, por elisão, ao tempo curto da sílaba final de *Princesse* (constituindo um pé anfibraco) e *jalouser* seria lido como um anapesto, a pausa gerada pelo ponto de exclamação ocasiona uma reorganização do material temporal das sílabas. Com quatro colcheias, a expressão é enunciada como um dispondeu que contrasta com os agrupamentos ternários bem-definidos dos dois compassos que se seguem (restante do v. 1 e v. 2). O ritmo ternário de *le destin d'une Hébé* é transposto na alternância entre duas semicolcheias nas sílabas átonas e uma colcheia nas sílabas tônicas; por outro lado, os padrões rítmicos do verso seguinte (cp. 5-7; figuras 22 e 23), dividido em três iampos e dois anapestos (portanto, num hemistíquio binário e outro ternário) são rearranjados em quatro padrões ternários: um dátilo e três anapestos.



Figura 21 - compassos 4-5



Figura 22 - compassos 5-6



Figura 23 - compasso 7

Ao longo da canção, procedimentos rítmicos dessa ordem se multiplicam e sucedem: o *Princesse* do último verso do poema também é enunciado em pé báquio; os três *Nommez-nous* (figuras 24, 25 e 26) são enunciados em grupos ternários (os dois primeiros, anapestos; o último, antibáquio); a quiáltera de tercina no compasso 12 (figura 27) é colocada precisamente sobre um pé ternário; dois anapestos são atribuídos a *et bêlant aux délires* (figura 28, cp. 22-23; v. 11 do poema).



Figura 24 - compassos 18-19



Figura 25 - compassos 23-24



Figura 26 - compassos 31-32

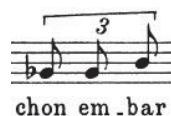


Figura 27 - compasso 12



et bê . lant aux dé.li . res,

Figura 28 - compassos 22-23

Curiosamente, nenhuma das possibilidades de leitura em pés binários básicos (troque ou iambo) – além dos citados acima, *Comme je ne suis pas ton bichon* (v. 4) e *Se joignent en troupeaux d’agneaux apprivoisés/Chez tous broutant les vœux* (v. 10-11) – foi traduzida num padrão que alterne uma colcheia e uma semicolcheia. Evitando uma marcação rígida, típica de compasso binário, Debussy transpõe o material rítmico do poema para o compasso $\frac{3}{4}$ que rege ininterruptamente “Placet Futile” – à diferença das demais canções do ciclo, em que fórmulas de compasso diversas se encadeiam com naturalidade.

Quanto às pausas elocutórias determinadas pela linha vocal, pode-se perceber o cuidado do compositor em, além de determinar pausas de mais de um compasso antes da entrada da voz (duas semibreves e uma colcheia, cp. 1-3, figura 29) e depois de sua saída (uma semínima e uma semibreve, cp. 33-34, figura 30) – emoldurando o discurso poemático com os sons do piano, como de costume nas *mélodies* debussynianas –, demarcar as separações entre as estrofes do poema com sinais de pausa: entre os compassos 10 e 11 (figura 31), uma pausa de uma colcheia, uma semínima e uma mínima separa o primeiro quarteto do segundo; entre o segundo quarteto e o primeiro terceto (figura 32), a pausa se reduz a duas colcheias (cp. 18); por fim, apenas uma colcheia e uma semicolcheia, no compasso 23 (figura 33), são postas entre os dois tercetos.

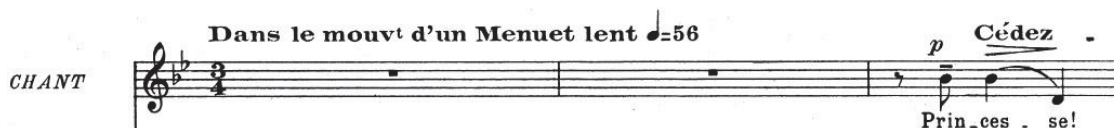


Figura 29 - compassos 1-3



Figura 30 - compassos 33-34



Figura 31 - compassos 10-11



Figura 32 - compasso 18



Figura 33 - compasso 23

A discrepância entre a quantidade de silêncio vocal definida para a primeira transição estrófica e a das duas subsequentes se explica pelo fato de o poema ser composto por apenas duas frases (como visto em 5.1): uma na primeira estrofe, e outra englobando as três seguintes. Reduzindo a distância temporal entre o segundo quarteto e os dois tercetos, Debussy simultaneamente emula a separação espacial entre as estrofes do soneto em sua forma escrita e evidencia um aspecto linguístico fundamental do poema; ademais, esse procedimento revela certa fidelidade ao texto de Mallarmé enquanto discurso: articulá-lo como duas frases musicais, e não como quatro blocos linguísticos separados, proporciona maior clareza e compreensibilidade da estrutura sintática e torna mais natural a enunciação – fator levado em conta no domínio da *mélodie* francesa.

Não é difícil reconhecer nessa reconfiguração dos interstícios textuais um princípio de paramorfismo do signo-tradução; e esse paramorfismo acarreta uma otimização do sentido poemático – perceber o poema como duas frases distintas é um passo importante na decifração do hermético texto mallarmaico.

Há, entretanto – como não se poderia deixar de notar –, outras pausas significativas na linha vocal de “Placet Futile”, igualmente atreladas ao aspecto paramórfico da canção enquanto tradução. Se a divisão do texto poético em versos equivale à instalação de pausas visuais, a canção deveria, *a priori*, instituir pausas ao final de cada verso cantado – justamente, para que seja possível reconhecer cada verso enquanto unidade linguística da estrutura do poema. Mas o final dos versos 1, 3, 5, 9 e 10 não é demarcado por esse recurso musical na partitura (desconsiderando-se os versos que encerram estrofe e, portanto, acarretam pausa, os versos 2, 6, 7, 12 e 13 também são seguidos por pausas de durações variáveis). Dessa forma, o primeiro quarteto é dividido em duas partes iguais; o segundo quarteto, em três partes (uma de dois versos e duas de um verso cada); o primeiro terceto é enunciado como um só bloco; e o terceto final é dividido em três partes.

Como consequência disso, a primeira estrofe é cindida justamente no local em que é posta uma vírgula que separa a oração principal, contendo o sujeito (*J'use mes feux...*), da oração subordinada que exprime a circunstância em que ele se encontra (*à jalouser le destin...*). A estrutura coordenada da segunda estrofe é posta em evidência com a separação entre os dois primeiros versos (o segundo, subordinado ao primeiro) e o terceiro; o vocativo estendido que constitui o quarto verso, assim como as demais ocorrências de vocativo no poema, também é separado do restante do período por uma pausa. Do mesmo modo, o vocativo estendido que segue a exortação *Nommez-nous* e recobre toda a terceira estrofe é destacado do verbo no imperativo e enunciado como uma entidade linguística única, desconsiderando a versificação – o que, dada a ausência de pontuação na questão, deixa claro o propósito de Debussy de demarcar no processo de enunciação as instâncias em que é feita referência ao destinatário do poema. Por fim, na última estrofe, todas as quebras de verso são transcritas como pausas musicais; no caso do final do penúltimo verso, tal fato é plenamente justificado pela presença duma vírgula e pelo caráter apoteótico do verso final, que, sob a rubrica *au Mouvement un peu retardé* (determinando um bloco musical de andamento mais lento que os anteriores), encerra o poema - e a canção - com a enunciação do pedido pressuposto pelo título.

No caso do final do antepenúltimo verso, porém, não apenas não há pontuação que explique a pausa, como tampouco a sintaxe ou a semântica da frase fornecem motivo plausível para o procedimento. Conforme pôde ser percebido com a análise do posicionamento das pausas, o compositor não utiliza esse recurso para delimitar o fim de cada verso (no que seria um procedimento algo ingênuo de tradução intersemiótica), mas emprega-as para separar períodos pertinentes, de modo a esclarecer a estrutura sintática do poema. Assim, não se pode considerar que a pausa de semínima inserida no compasso 26, entre os versos 12 e 13 (figura 34), sirva meramente como baliza demarcatória de quebra de verso; pelo contrário, ela é exigida pelo contexto musical – pois permite que o arabesco executado pelo piano soe sozinho, proporcionando uma espécie de preparação para o cenário musical seguinte, em que as curvas pentatônicas vocais e os trilos ao piano emulam a flauta mencionada no verso correspondente.⁶⁸

⁶⁸ Conforme Mathilde Vallespir (2006, p. 14), “*Dans la mélodie de Debussy, l'évocation de la flûte ne peut passer par son timbre, compte tenu de la réduction de l'effectif instrumental au piano. Debussy est donc contraint de recourir à un moyen détourné, et, loin de « citer » la flûte lors de son évocation, comme le fait Ravel, il la suggère (mesure 27-28) par le mouvement mélodique mélismatique attribué au chant ainsi que par un trille confié à la main droite du piano, modes de jeu conventionnellement associés à l'instrument.*”



Figura 34 - compasso 26

Não que o verso 12 não compartilhe dessa natureza figurativa: os acordes compostos por dó bemol, sol bequadro, dó bemol e ré bemol, sustentados ao longo dos compassos 25 e 26, fornecem uma base harmônica ambígua sobre a qual elevam-se os arabescos ascendentes que representam os movimentos do Eros adejante em suas asas de leque que é citado no verso 12. A cena pastoril, assim, é ilustrada musicalmente com a presença da divindade pagã e do pastor flautista.

O derradeiro aspecto das pausas enunciatórias na linha vocal é o das pausas intraversais – ou seja, introduzidas no interior de um verso, e não ao seu final. As cinco instâncias em que isso ocorre coincidem exatamente com as cinco aparições de sinais de pontuação dentro dos versos do poema: o ponto de exclamação que segue o vocativo *Princesse* no primeiro verso (cp. 4, figura 35); a vírgula após *rouge*, no sexto verso (cp. 13, figura 36); as reticências após a injunção *Nommez-nous*, nos versos 9 e 12 (cp. 19 e 24, respectivamente; figuras 37 e 38); e a vírgula após o vocativo no último verso (cp. 31, figura 39). Com isso, pode-se perceber o papel preponderante do texto poemático (e seu sentido) na determinação do ritmo da linha vocal. A enunciação musical do poema orienta-se pelo ritmo do próprio poema, e não das linhas melódicas compostas por Debussy – pelo contrário, são estas que se adequam ao texto.



Figura 35 - compasso 4



Figura 36 - compasso 13



Figura 37 - compasso 19



Figura 38 - compasso 24

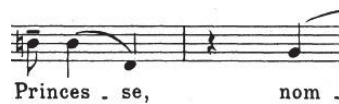


Figura 39 - compasso 31

Quanto à captação das relações intracódigo no signo-tradução (segundo parâmetro de análise), vale para a modalidade da contiguidade topológica (relações signo-suporte) o mesmo que foi dito mais acima na análise de “Soupir”: o signo-tradução, enquanto canção, gera seu sentido em contraste com a textura do espaço acústico no momento da performance (ou da audição duma performance previamente gravada). A relação entre o signo-original (poema escrito) e seu suporte (meio gráfico), como dito anteriormente, é pautada na soberania do signo, uma vez que o suporte do papel não gera ruído que interfira na semiose poemática; no caso do signo-tradução, porém, é possível constatar que há um número de suportes envolvidos: o suporte da partitura (meio gráfico); o suporte ideal (espaço acústico em silêncio); o suporte real (espaço acústico no evento da performance/audição, com ruído). Podemos considerar que uma obra musical seja composta, em geral, almejando um espaço acústico livre de ruído – ou, dada a impossibilidade dessa hipótese, um espaço acústico com nível de ruído o mais próximo possível de zero – para o(s) evento(s) de sua execução⁶⁹; nesse contexto, o suporte não ofereceria resistência nem perturbação à semiose sígnica, de forma que a semiose musical dar-se-ia de maneira simétrica à semiose visual do poema.

O suporte real em que o signo sonoro se apresenta, todavia, é inevitavelmente eivado de ruídos. Ele sempre será recebido, portanto, simultaneamente a outros signos sonoros – o que não significa que estes se amalgamem àquele na concepção feita pelo receptor a respeito da estrutura sígnica da obra ouvida: esta é construída a partir da

⁶⁹ 4’33”, de John Cage, seria provavelmente a primeira obra a ser mencionada para contestar essa afirmação generalista.

abstração do ruído não-musical que infesta o espaço acústico e da organização esquemática dos sons ouvidos (processo, este, que se repete a cada nova escuta, ocasionando um aperfeiçoamento – ou otimização – da estrutura sígnica esquematizada). Noutras palavras, o interpretante formado no processo de semiose não leva em conta o ruído; é o representâmen quem tem de disputar espaço com ele.

Por outro lado, podemos compreender a semiose sonora como a resultante duma teia de relações complexas entre som, ruído e silêncio. A princípio, o signo sonoro significa em oposição ao ruído e ao silêncio; ou seja, ele precisa sobrepujar os outros dois fatores para efetivar sua semiose. Para haver som, é preciso não haver silêncio; e, especificamente, para haver música, é preciso que não haja ruído. Assim, para levar a cabo o processo de semiose, o som precisaria conquistar o espaço acústico. Todavia, a música não se limita a uma mera transmissão de sinais que precisam existir em oposição a não-sinais: tratando-se dum signo estético, sua relação com seu suporte deve ser complexificada. Da mesma forma que a poesia de Mallarmé (entenda-se: o *Coup de Dés*, mas também “L’Après-midi d’un Faune”) manifesta uma relação *sui generis* entre o signo escrito e o vazio da página – em que a semiose parece depender precisamente da interação complexa entre um e outro, e de sua interpenetração –, a música (e especialmente a de Debussy, como será visto adiante) pode ser considerada um fenômeno semiótico cuja semiose não depende apenas duma sequência de sons, mas duma manipulação do espaço acústico baseada numa gradação de valores que navegam entre os polos silêncio e som. Mais, portanto, do que dizer que o suporte começa a significar, diríamos que o signo assume uma relação dialógica com o suporte; dessa forma, a relação entre música e silêncio perde o matiz totalizante que poderia ser-lhe atribuído e se torna uma espécie de comunhão entre som e silêncio, entre o ser e o nada⁷⁰.

Se isso é relativamente tácito ou acessório na música doutros compositores, na de Debussy, constitui uma prerrogativa. Stefan Jarocinski (1970 [1966]) nota que “*Presque toute la musique de Debussy émerge du silence, s’évanouit par moments et retombe dans le silence*”⁷¹ (JAROCINSKI, 1970 [1966], p. 168). Talvez como parte de sua reação à música “ensurdecadora” de Wagner, a música de Debussy é “*à peine audible*”⁷² (JAROCINSKI, *idem*, p. 169) – o que conduz Jarocinski a caracterizá-la como “infra-

⁷⁰ Sobre essa última dicotomia, ver o estudo de Vladimir Jankélévitch, *La Vie et la Mort dans la musique de Debussy* (1968).

⁷¹ Em tradução livre: Quase toda a música de Debussy emerge do silêncio, se esvanece por momentos e cai novamente no silêncio.

⁷² Em tradução livre: quase inaudível.

música” (JAROCINSKI, *ibidem*). Logo, nas *mélodies* debussynianas em questão – signos-tradução –, a relação entre signo e suporte é complexificada da seguinte maneira: não apenas som e silêncio nutrem uma relação dialógica (apesar de, neste caso, não igualitária), como o som tende ao silêncio - o que configura uma tendência do signo a se fundir ao suporte. Esse aspecto da estética de Debussy pode ser ilustrado em pelo menos dois pontos de sua música.

Primeiramente, nas situações fronteiriças: os inícios e fins das obras musicais. Os compassos iniciais de todas as canções dos *Trois poèmes...* consistem em uma linha de piano tocada solitariamente. Assim, o silêncio não é rompido com todo o poder de fogo musical possível; ao invés de afirmarem-se em oposição ao espaço acústico silencioso, as canções se constroem gradualmente, aos poucos, operando menos uma negação do silêncio que um seu desenvolvimento. Igualmente, a dinâmica *piano* com que as linhas são tocadas evidencia a relutância em abandonar o silêncio: hesitante, a música parece tatear a região limítrofe entre som e silêncio⁷³.

Figura 40 - compassos iniciais de "Placet Futile"

De forma simétrica, os compassos que encerram as canções manifestam tendência a mergulhar no silêncio (em contraste com as terminações sonoras e apoteóticas do Romantismo mais grandioso). Em “Placet Futile”, por exemplo, o motivo pianístico em *piano* dos compassos 29-30 se reduz a um *pianissimo* (compartilhado pela linha vocal) nos três compassos seguintes, e então a um *pianississimo* solitário no compasso final

⁷³ Deve-se notar, ainda, uma espécie de tentativa de retorno imediato ao silêncio no começo de cada canção. Por exemplo, em “Soupir”, aos três primeiros compassos, em *piano doux et soutenu*, seguem-se um em *pianissimo* e outro em *più pianissimo*; só então a voz entra, em *piano très soutenu*. Da mesma forma, o *piano doux et gracieux* dos compassos iniciais de “Placet Futile” se transforma em *pianissimo expressif, sans lourdeur*; a voz entra já em *piano*, imediatamente operando um *diminuendo*. Já em “Éventail”, um compasso em *piano leggero* dá lugar a um em *più piano*, e a canção prossegue em *pianissimo*.

(figura 41) – a extinção é gradativa, anunciando o silêncio que, inexoravelmente, se aproxima. Procedimentos semelhantes ocorrem nas canções remanescentes: em “Soupir”, três compassos em *pianissimo* dão lugar ao *pianississimo* dos dois últimos compassos; em “Éventail”, *piano* se encaminha para *pianissimo*, em seguida para *più pianissimo* e enfim para *à peine* – simultaneamente, as linhas de piano se tornam mais e mais rarefeitas e esparsas com o desenrolar dos compassos.

Segundamente, na porção interior das canções, o jogo com o silêncio acontece em termos similares: as dinâmicas suaves regem as composições, que oscilam entre uma gradação de *piano* e outra. As raras dinâmicas fortes (dois *forte*, um *mezzo forte* e um *sforzato* em “Placet Futile”; um *mezzo forte* em “Éventail”) são imediatamente atenuadas: a sequência de acordes *forte* e nota sol média *sforzato* desemboca num acorde complexo

The image shows a musical score for measures 29-34. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics: ".cail, Princes . se, nom . mez". The piano accompaniment has a dynamic marking of "molto dim..." and a performance instruction "au Mouvt un peu retardé". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "nous ber-ger de vos sou.ri . res.". The piano accompaniment has dynamic markings of "pp" and "ppp", and performance instructions "rapide et léger" and "M.D.". The score is in G major and 3/4 time.

Figura 41 - compassos 29-34

piano diminuendo, e uma nota sol grave *pianissimo* (cp. 13-14, figura 42; a voz, igualmente, vai de *forte* a *piano*); a evolução de acordes descendentes num *crescendo* de *mezzo forte* a *forte*, nos compassos 22 a 24 (figura 43), recebe um *diminuendo* na curva final, seguida por um motivo pianístico em *piano doux* que introduz a voz em *piano*; o único *mezzo forte* de “Éventail” (cp. 25) sofre já no compasso seguinte um *diminuendo*

molto, e então tomba num motivo *pianissimo*. Além disso, há momentos em que a voz soa sozinha (“Soupir”, cp. 6-8 e 11-12) ou praticamente sozinha (“Éventail”, cp. 5-10), e rubricas específicas que indicam sons a ponto de desaparecer no silêncio (o *murmurando* do piano nos compassos 23-24 de “Soupir”; o *doux et lointain* dos acordes nos compassos 49-50 de “Éventail”). Fica assim perceptível o flerte deliberado e constante da música de Debussy com o silêncio: mais do que um simples ensaio de retorno ao (ou recuperação do) espaço acústico silencioso, o som na estética debussyniana parece existir em relação ao silêncio, e em função dele. Quer dizer: este é, ao invés de negação da música, um princípio configurador da atividade musical; uma entidade pressuposta na trama musical, organizadora do discurso. As relações de contiguidade topológica nas canções, portanto, envolvem uma interação e diálogo intensos entre signo e suporte: considerando-se que o

Figura 42 - compassos 13-14

Figura 43 - compassos 22-24

espaço acústico típico de execução da música erudita apresenta maior proporção de silêncio que de ruído, temos que o suporte não se limita a agir como veículo do signo – pelo contrário, ele é implicado nos processos presentes na estrutura signíca e participa ativamente na semiose. É este outro fator que contribui para aproximar os poemas da estética de *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard* (prefigurada no “Faune” e

decididamente ausente nos textos poéticos fundadores das canções ora em análise), em que o suporte interage com o signo escrito de forma similar⁷⁴.

Relativamente à segunda modalidade de relações intracódigo por contiguidade – a atividade sígnica de contiguidade por referência –, percebe-se que a canção (como em “Soupir”) opera uma contextualização complexa do poema. Os vocativos empregados para se referir à amada, por exemplo, recebem tratamentos variados ao longo do sintagma musical: o *Princesse* que abre o poema (cp. 3, figura 44) é cantado em um padrão de duas notas descendentes que cobrem um intervalo de sexta maior; juntamente com a harmonização do piano (que vai dum acorde baseado em Si bemol, Dó bemol, Mi bemol e Fá a um em Dó bequadro, Ré e Fá sustenido, acrescido no tempo final de um Ré grave que soa simultaneamente ao da voz), faz-se uma semantização perturbada e dissonante que contrasta com a caracterização positiva esperada da enunciação do amante – mas que se alinha ao estado emocional do eu-lírico, cindido entre paixão e dever religioso, e reflete a consciência da impossibilidade de conjunção amorosa.



Figura 44 - compasso 3

O vocativo seguinte (*Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres*, v. 8, cp. 16-18, figuras 45 e 46), contudo, é enunciado sob a rubrica *Mouvement* em uma linha vocal acrobática acompanhada de padrões sincopados de piano, o que confere ao verso uma semantização eufórica e agitada completamente oposta ao movimento grave e pesaroso do vocativo anterior.

⁷⁴ Já teria notado Augusto de Campos em seu breve ensaio *Poesia, Estrutura* (1955) que o trabalho tipográfico do *Coup de Dés* envolve participação ativa dos espaços em branco e uso especial da página. O próprio prefácio de Mallarmé ao poema-constelação assevera, já na segunda frase, que “*Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour*”; e, na terceira frase, “*Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre*”.

Mouv't

Blon - de dont les coif.

Mouv't

p

Figura 45 - compasso 16

feurs di - vins sont des or - fè - vres!

p

marqué

M.G.

M.G.

p

M.G.

Figura 46 - compassos 17-18

A extensão do terceiro vocativo, que ocupa a quase totalidade da terceira estrofe (cp. 19-23, figura 47), determina um tratamento musical igualmente extenso; e seu caráter análogo ao dum epíteto desdobrado gera uma espécie de narrativa embrionária que também se reflete musicalmente. Dessarte, os cinco compassos dedicados à evocação da amada principiam com uma melodia vocal baseada numa oscilação repetitiva entre Ré e Fá que se desenvolve numa curva ascendente após a primeira repetição; o piano executa uma sequência de variações de tetracordes em torno dum acorde de Sol diminuto com sétima e a sexta no baixo. A repetição ostensiva e insistente observada nos padrões musicais (as curvas de *toi de qui tant de ris framboi- e -sés Se joignent en troupeaux d'agneaux* são virtualmente idênticas; o acorde de Sol diminuto, tocado ao primeiro e terceiro tempos dos compassos 20-21, constitui um ponto de partida harmônico a partir do qual o piano desenvolve uma narrativa composta por recuo – segundo tempo –, regresso – terceiro tempo –, desvio – quarto e quinto tempos – e novo recuo – sexto tempo) conota a obstinação que conduz ao ápice disfórico do ciúme, manifestado nas linhas descendentes de piano e voz (com indicações de *mezzo forte* e *forte*, e no registro agudo – o que reforça o aspecto passional da passagem). É sob a égide negativa-

disforizante do ciúme, portanto (perfeitamente inferida durante a leitura do primeiro terceto do poema), que o terceiro vocativo é contextualizado musicalmente.

Concretizando a alternância entre contextualizações positivas e negativas dos vocativos poemáticos, o *Princesse* do último verso (cp. 30, figura 48), cantado no mesmo padrão de duas notas com que aparece no início da canção (apesar de a nota Si, anteriormente bemolizada, receber aqui um bequadro), é harmonizado agora com um acorde de Dó maior que soa sob a primeira sílaba (e ao qual se acrescenta uma nota Ré grave sob a segunda sílaba) e uma díade Ré-Fá sustenido sob a terceira sílaba (cantada em Ré). Esse procedimento musical tende a estabilizar a disforia do padrão descendente com uma tríade perfeita maior e uma díade que sugere outro acorde maior (ambas ecoando as notas cantadas pela voz) que instauram um padrão ascendente. Assim, a conturbada relação entre amor erótico e espiritual no poema é iconizada na maneira como são feitas as referências à amada no discurso musical; o encerramento num contexto positivo-eufórico evidencia a situação de conjunção eufórica (em oposição à disjunção disfórica expressa na terceira estrofe na ocasião de ciúme) entre eu-lírico e amada no amor espiritual e a resolução da cisão psicológica.

Constata-se, então, que o contexto musical em que o signo-tradução coloca o

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the poem. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *più p*, *p*, and *cre - scen - do*. Performance instructions include *Serrez un peu* and *//Cédez - //Mouv^t*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics *serres Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires, Nommez nous... pour qu'A*. The piano accompaniment includes dynamics *mf*, *f*, and *p doux*. Performance instructions include *Serrez un peu* and *//Cédez - //Mouv^t*.

Figura 47 - compassos 19-23



Figura 48 - compasso 30

signo-original em “Placet Futile” emula os movimentos dos estratos profundos do poema. Exemplos disso, claro, não se restringem às instâncias dos vocativos: os movimentos ascendentes da linha vocal atribuída ao verso 6 (cp. 13-14; figura 42), aliados ao *crescendo* que conduz a dois acordes tocados em *forte*, evocam certa euforia que se alinha à denegação dos aspectos duma sexualidade submissa, configurando uma espécie de comemoração do estatuto de não-submissão sexual e não-carnalidade que o eu-lírico assevera. O movimento duplamente descendente (piano e voz) apostado ao verso seguinte (cp. 15, figura 49), no entanto, não apenas iconiza o movimento de queda implicado no verbo *tombé* como também opera uma semantização negativa adequada ao verso em questão – pois, ao perceber o interesse que a amada nutre por ele, o eu-lírico torna-se incapaz de afastar-se dela, e é levado à dura decisão entre amor carnal e espiritual.

The image shows a musical score for the phrase "Retenu - moi je sais ton re . gard clos tom . bé,". It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring a melodic line with a slur over the notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, showing a simple harmonic structure with a few notes and rests. The word "Retenu" is written above the vocal line.

Figura 49 - compasso 15

A terceira e última modalidade de contiguidade no intracódigo (relativa à convenção) exige a observação do signo-tradução em relação às convenções de articulação sintática prescritas (ou admitidas) pelo código que o estrutura. No poema original, Mallarmé contesta uma série de convenções: pontuação (o uso do ponto de

exclamação ao invés de vírgula ao final do segundo quarteto, entre vocativo e período coordenado, dificulta a compreensão da estrutura de coordenação), clareza (a abundância de períodos paratáticos e hipotáticos compromete a economia do texto), polidez (convencionalmente, a alternância entre *tutoiement* e *voussoiement* viola o decoro social) e gênero textual (apesar de se tratar dum pastiche em forma de poema, a estrutura do *placet* não está claramente definida e tampouco há argumentação consistente que sustente o pedido do eu-lírico). Obviamente, todos esses pontos de tensão entre texto e código agregam tanto ao efeito de estranhamento do poema quanto ao aspecto crítico do pastiche; há um certo grau de radicalismo em “Placet Futile” que, apesar de não ser suficiente para situá-lo num extremo de vanguarda, basta para caracterizá-lo como uma entidade textual insubmissa que se permite transgredir certos limites da convenção para obter determinados efeitos estéticos.

Com tudo que já foi dito a respeito das linhas vocais e do ritmo de enunciação por elas instaurado, fica bastante claro que a canção preserva as tensões de polidez e gênero textual mas subtrai as de pontuação (dada a especificidade do meio sonoro); quanto às de clareza, se por um lado o enunciado poético é conservado tal e qual, e com isso a obscuridade poemática é mantida, por outro a separação de unidades do discurso com o auxílio das pausas (e de diferentes linhas de piano) tende a desocultar as balizas sintáticas e facilitar a compreensão. O discurso musical (especialmente o vocal), ao prescrever uma maneira particular de dizer o poema, rarefaz a estrutura formal poemática (que, como visto anteriormente, não desaparece, mas se amolda à configuração sintagmática) e torna mais evidente a estrutura linguística. Portanto, enquanto o poema homogeneiza a estrutura linguística no silêncio da forma visual (potencializando a falta de clareza do enunciado), a canção transpõe-na para um meio em que o som, imperativo, perfaz a heterogeneização.

No aspecto melódico das linhas vocais, os motivos atribuídos às expressões recorrentes *Princesse* (cp. 3 e 30) e *Nommez-nous* (cp. 18-19 e 23-24; a repetição final, no cp. 29, utiliza um motivo diverso) criam um simulacro convencional: apesar de instituírem um princípio de repetição devido a seus contornos similares, as sutis variações inseridas no desenho melódico a cada aparição sabotam o núcleo de identidade convencionalmente pressuposto e, assim, desestabilizam a regularidade formal do discurso musical. Isso se torna especialmente significativo na transposição musical dum poema composto num padrão específico de regularidade (a forma sonetística, o rígido esquema rímico, as palavras-chave que se repetem ao longo do poema): pode-se dizer que

Debussy mina a estabilidade e a regularidade formais do texto poemático em seus procedimentos musicais (como visto anteriormente, a estrofização é transcrita em pausas discrepantes; as rimas são atenuadas pela variação das linhas melódicas; as repetições são discretamente modificadas).

Desse modo, os paralelismos formais do poema têm sua importância reduzida na canção: o texto é performado em função de seu ritmo (trabalhado nas durações vocálicas, padrões rítmicos e pausas) e de seu conteúdo (trabalhado nas semantizações geradas pelas melodias vocais e pelo piano). Apesar disso, se levarmos em consideração a diversidade de linhas vocais presentes no poema, a conservação de contornos melódicos similares nas expressões linguísticas recorrentes pode ser encarada como um gesto de fidelidade à regularidade formal do signo-original. E, de fato, não é que o compositor negue as regularidades: elas são apenas flexibilizadas, retiradas dos moldes rígidos da convenção e reformuladas na estética musical moderna de Debussy (aqui se nota não apenas o paramorfismo do signo-tradução, mas também um aspecto fundamental da tradução indicial: as especificidades do meio sonoro matizam o signo-original). O que este nega é a identidade formal: uma mesma palavra enunciada duas vezes não apresenta sempre o mesmo significado, pois – e isso o compositor exemplifica perfeitamente por meio da música – o contexto em que ela é enunciada nunca é o mesmo⁷⁵.

No âmbito estritamente musical, não-linguístico, o único núcleo de repetição que se efetiva como tal se encontra no motivo pianístico que abre “Placet Futile” (cp. 1, figura 50) e se repete numerosas vezes no decorrer do sintagma musical (cp. 7, 8, 19, 24, 29).



Figura 50 - compasso 1

⁷⁵ Entre o *Princesse* inicial e o final, por exemplo, há uma mudança de contexto evidente: se no primeiro a invocação da amada se dá como recurso de especificação do destinatário, dentro dum período repleto de erotismo irresolvido, no segundo o vocativo surge após duas tentativas malogradas de efetuar o pedido de nomeação, num quadro de resolução da tensão carnal-espiritual. A mudança de Si bemol, na aparição inicial, para Si bequadro, na final, ecoa o estado do eu-lírico em relação ao contexto em que se encontra: a consonância imperfeita de sexta menor com o Ré natural no acorde tocado no segundo tempo do terceiro compasso conota a habituação do sujeito à tensão sexual, ao passo que a dissonância forte de sétima menor com o Dó bequadro do primeiro tempo do cp. 30 revela o atrito gerado pela renúncia ao amor carnal.

Completamente separado da voz, ele se reporta a valores semânticos específicos; entretanto, seu posicionamento no discurso musical indica uma arbitrariedade mais ligada a valores superficiais que a profundos: além de preceder os *Princesse* e suceder os *Nommez-nous*, o motivo é tocado ao final do segundo verso e no meio do terceiro, denotando um propósito mais ligado à coesão estrutural da canção que ao sentido do poema. Ademais, mesmo esse motivo é alterado sub-repticiamente a cada aparição: o Mi bequadro que compõe uma díade com o Dó natural no último tempo do primeiro compasso se transforma em Mi bemol nos compassos 7 e 8 (figura 51); no compasso 19 (figura 52), a díade final se converte num acorde de Fá sustenido diminuto com sexta; o motivo é tocado em Sol bemol maior, ao invés de Si bemol maior, no compasso 24 (figura 53); na última repetição (figura 54), a díade final é transformada numa nota Dó sustenido solitária. Novamente, portanto, a convenção estrutural do motivo é manipulada por Debussy.

Tampouco a convenção da forma A-B-A é mantida no encadeamento de cenários musicais proporcionado pelo piano; conquanto seja possível ensaiar uma divisão de seções da canção baseada na concentração do motivo de abertura e seus desdobramentos



Figura 51 - compassos 7-8



Figura 52 - compasso 19

//Mouv^t



Figura 53 - compasso 24



Figura 54 - compasso 29

– teríamos: A (cp. 1-9), B (cp. 10-18), A' (cp. 19-34) –, parece ser mais salutar pensar “Place Futile” como uma sucessão de quadros demarcados pela ação do piano. Essa postura é corroborada pela distribuição de acidentes que acompanha indefectivamente toda transição de quadro musical, instaurando um caráter diferenciado com novas nuances. Poderíamos, assim, seccionar a canção conforme o proposto na tabela 1.

Cenário musical	Compassos
I (abertura)	1-3
II	4-9
III	10-13
IV	14-15
V	16-18
VI	19-23
VII	24-28
VIII	29-34

Tabela 1: Divisão dos cenários musicais de *Placet Futile*

Dessa forma, o que seria a seção B, por exemplo, revela-se como uma sequência de três cenários distintos: um primeiro, baseado no caráter idiossincrático dos padrões sincopados executados pelo piano, nos quais sobressaem os contornos descendentes de semifusas na região aguda precedendo acordes em primeira inversão, em semínimas descendentes; um segundo, baseado no movimento gradativo de descida em tons inteiros dum acorde complexo de seis vozes; um terceiro, que inicia num padrão de acordes sincopados para então executar uma variação do primeiro cenário mencionado.

Relativamente ao segundo modo de captação das relações intracódigo (atividade sígnica por similaridade), a primeira modalidade – a da semelhança de qualidades – se manifesta de maneira singular em “Placet Futile”: enquanto as similaridades qualitativas não desempenham papel relevante na semiose poemática, é na canção que elas adquirem importância. À parte a métrica dodecassilábica e as rimas, há três instâncias de semelhança dignas de nota no poema: o padrão rítmico dos versos 3 e 7, que, além de

partilharem da mesma rima, apresentam cesura nas sílabas 4 e 9; a repetição de *Princesse* e *Nommez-nous*; a rima *Hébé/abbé* ao fim dos versos 1 e 3, paronomásia que apresenta implicações semióticas mais profundas na modalidade de semelhança por justaposição.

Por outro lado, na canção abundam exemplos de similaridade qualitativa: o motivo pianístico de abertura e suas já citadas repetições criam a principal linha de força das relações de semelhança de qualidades; todavia, a cascata de acordes em *mezzo forte* e *forte* nos compassos 22-23 (figura 47) assemelha-se notavelmente ao contorno descendente do motivo em questão - no compasso 22, até mesmo a configuração durativa das figuras (duas colcheias, duas semicolcheias, duas colcheias) é mantida. Outrossim, a verticalidade descendente é uma qualidade observada em diversos outros desenhos melódicos: desde o motivo vocal de *Princesse*, em que a queda é resumida a um movimento disjuncto entre dois extremos, até os arabescos de semifusas executados pelo piano nos compassos 10-13 (figura 55) e retomado nos compassos 17-18, passando pela descida mais lenta e gradativa de voz e piano nos compassos 14-15 (figura 49).

Contrastantemente, a verticalidade ascendente só surge como qualidade entre os compassos 18 e 19, e instaura uma cadeia de similaridades com o segundo *Nommez-nous*; com a linha vocal de *pour qu'Amour ailé d'un éventail*, composta de duas curvas ascendentes, e os arabescos ascendentes do piano que a acompanham; com a sequência

(à l'aise)
bé Et ne fi.gu.re.rai mê.me nu sur le Sè.vres.
Comme je ne suis pas ton bi.chon em.bar.bé, Ni
un peu en dehors

p léger
M.G.

Figura 55 - compassos 10-12

de fusas ascendentes que encerra o penúltimo verso (cp. 28); e com a subida vocal que conclui a canção, assim como as duas curvas ascendentes que a seguem (figura 56). Fora isso, a passagem em quintas paralelas de caráter solene executada pelo piano nos compassos 4-5 (figura 57) é repetida no compasso 31 (figura 58), e seu padrão durativo (colcheia pontuada, semicolcheia, quatro colcheias) é utilizado com notas diferentes nos compassos 20-21 (figura 59).

The image shows a musical score for measures 32-34. The top staff is a vocal line with lyrics: "nous ber-ger de vos sou.ri - - - res." The dynamic marking *pp* is placed above the first measure. The bottom staff is a piano accompaniment. It features a series of ascending parallel fifths in the right hand, marked *pp* and *rapide et léger*. The left hand has a steady accompaniment. At the end of the passage, the dynamic marking *ppp M.D.* is present.

Figura 56 - compassos 32-34

Na modalidade de semelhança por justaposição, o poema “Placet Futile” opera dois eventos em que a similaridade entre dois termos é evidenciada por meio de seu posicionamento contíguo no sintagma. Em *pour qu’Amour ailé d’un éventail*, a semelhan-

The image shows a musical score for measures 4-5. The top staff is a vocal line with a dynamic marking *pp expressif, sans lourdeur*. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking *pp*. The tempo marking *Mouvt* is at the top left.

Figura 57 - compassos 4-5

The image shows a musical score for measure 31. The top staff is a vocal line with a dynamic marking *pp*. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking *pp*. This measure repeats the parallel fifth pattern from measure 4.

Figura 58 - compasso 31

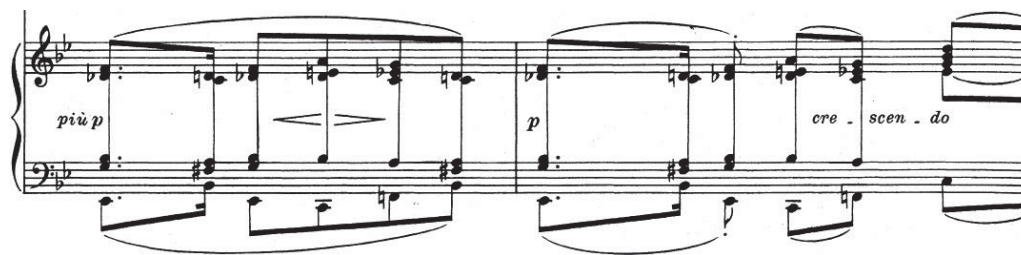


Figura 59 - compassos 20-21

ça formal e funcional (movimentação de ar) entre asa e leque é evocada numa imagem em que um substitui a outra em sua função; o emparelhamento rímico de *Hébé* e *abbé* no primeiro quarteto projeta um princípio de identidade que, aliado à similaridade qualitativa, aproxima carnalidade e espiritualidade, paganismo e cristianismo (VALLESPER, 2006, p. 4).

Já na canção, a justaposição de música e texto gera algumas instâncias de semelhança: as curvas de melodia vocal e de piano justapostas ao verso 7 (figura 49) partilham da semântica de verticalidade descendente implicada no texto – e acentuada nas duas sílabas finais que, elevando *tom-* até um Ré natural, tornam mais dramática e abrupta a queda até Fá sustenido. A algazarra das ovelhas em *bêlant aux délires* ecoa nos acordes ruidosos tocados em *forte* e na linha vocal aguda (que Sandrine Piau canta em volume ensurdecedor) (figura 47); os padrões ascendentes da linha vocal e os arabescos do piano assemelham-se ao movimento voejante de Eros no antepenúltimo verso (figura 46); o contorno pentatônico da melodia vocal e os trinados do piano exibem similaridade qualitativa com a flauta mencionada no penúltimo verso (figura 60). É importante apontar que, caso música e texto não estivessem justapostos nos exemplos citados, não apenas a correspondência entre ambos não seria percebida como a semântica das passagens musicais diluir-se-ia: sem a menção de Eros alado, os arabescos seriam apenas arabescos, e não ícones do voo; sem a flauta, os trinados não iconizariam os movimentos manuais executados no instrumento de sopro.⁷⁶

⁷⁶ Para André Boucourechliev (2003 [1993], p. 9), a música é uma linguagem que possui sintaxe, mas, “ao contrário da linguagem falada, a música não está ligada a significados, directos ou simbólicos”. Não é que o discurso musical seja desprovido de sentido: o sentido musical é imanente ao discurso musical, e avesso à racionalidade. Todavia, a semântica convencional em diversos compêndios musicais parece, para o musicólogo, excessivamente vaga.

.mour ai . lé d'un é . ven . tail M'y peigne flûte aux doigts en . dormant ce ber.

M.G.
sempre dolce

M.D.
fp

. cail, Princes . se, nom . mez

au Mouvt un peu retardé

tr
molto dim...

p

pp

Figura 60 - compassos 27-28

A atividade interpretativa do receptor em relação ao texto poemático determina, enfim, a particular riqueza de processos que pode ser observada na modalidade de semelhança por mediação. No que tange ao poema, é a compreensão da metonímia que relaciona o riso (*ris*) à boca feminina que permite a percepção da similaridade entre os dois termos de *ris framboisés*, em função dos traços semânticos de comestibilidade e vermelhidão; a similaridade entre as profissões de cabeleireiro e ourives proposta na equação *les coiffeurs divins sont des orfèvres* só pode ser apreendida ao considerar-se o semas de preciosidade e delicadeza ligados à joia e atribuídos no poema à amada e a seus cabelos louros; a analogia que se estabelece entre o riso e o rebanho de ovelhas por meio da interpretação metafórica dos verbos *se joignent*, *broutant* e *bêlant* vem a esclarecer, por sua vez, a expressão *berger de vos sourires*. É a mediação dum conceito inferido pelo receptor, portanto, que permite a compreensão dos termos e imagens citados – em si mesmos, pouco evidentes.

No que tange à canção, a similaridade por mediação ocorre em diversos momentos do discurso musical. Por exemplo, a consciência de que o eu-lírico deplora a submissão sexual representada pelo *bichon embarbé*, pela *pastille*, pelo *rouge* e pelos *Jeux mièvres*

(conforme visto em 5.1) permite associar a denegação dos dois primeiros versos da segunda estrofe (e a constatação do estatuto de não-submissão do eu-lírico) ao tom triunfante dos acordes de seis vozes tocados em *forte* e a linha vocal ascendente, aguda e *forte*. Da mesma maneira, a compreensão de que o interesse manifestado pela amada em relação ao eu-lírico é um fator de complicação no quadro da tomada de decisões do sujeito quanto ao amor carnal e sua posição no clero permite associar ao verso 7 uma conotação negativa de perturbação⁷⁷, que se alinha aos motivos musicais descendentes.

A repetição do motivo pianístico de abertura, no entanto, parece ser o elemento gerador de similaridades com atuação mais abrangente e profunda na canção. Como dito anteriormente, tanto sua recorrência ao longo do discurso musical quanto seu contorno melódico asseguram uma teia de semelhanças qualitativas; nesse quadro, porém, é preciso salientar que, como as associações mentais e respostas sensuais desencadeadas pelos processos semióticos também envolvem qualidade, todas as conotações ligadas ao tema da queda (disforia, impureza, fracasso, carnalidade) acabam atrelando-se ao motivo instrumental em questão. Reaparecendo constantemente no sintagma musical (em uma de suas variações ou sugerido noutros padrões descendentes), esse signo da decadência não detona nenhum processo semiótico de similaridade em sua justaposição a versos ou palavras específicos; é por estar justaposto ao texto de “Placet Futile”, contudo, que ele interagirá com as unidades de sentido profundas do poema.

Conforme mencionado em 5.1, o soneto em questão trata dum abade cindido entre o amor carnal e os deveres religiosos; a forte pulsão erótico-sexual manifestada por ele entra em atrito com a vida espiritual e as responsabilidades de seu cargo, de modo que, incapaz de negar por completo a carnalidade e abandonar a amada, o eu-lírico busca converter o amor erótico em amor espiritual e sublimar a pulsão sexual na atividade musical da flauta (que fetichiza a *Princesse*). A narrativa do poema, assim, não é fechada: ela se constrói como tentativa, ensaio de ascensão e purificação cujo desfecho não é fornecido pelo texto poemático. O sucesso ou insucesso do sujeito não são retratados, e é na tensão dessa expectativa (acrescida às outras tensões presentes) que a interpretação do texto deve ser erigida.

⁷⁷ Apesar de, *a priori*, a constatação de reciprocidade no interesse amoroso ser motivo de júbilo e, conseqüentemente, euforia positiva, o contexto de tensão em que o eu-lírico se encontra e o *dever* religioso que se sobrepõe ao *querer* venal (para utilizar a nomenclatura greimasiana de modalização) determinam uma disforização desse fator.

Ao abrir a canção com um motivo descendente, repetido insistentemente no decorrer do discurso musical, Debussy deixa claro ter se pautado pelo aspecto de futilidade citado no título do poema: seja porque o pedido não será realizado, seja porque o abade não terá capacidade de conter sua volúpia, a petição é fútil, isto é, baldada; a ânsia por elevação espiritual será sobrepujada por sua antítese, a carnalidade – ou, para valermo-nos da metáfora vertical incrustada na expressão popular: o abade cairá em tentação, e disso resultará sua queda. É por intermédio dessa conceitualização dicotômica das polaridades envolvidas na semiose profunda do poema que a similaridade entre motivo musical e texto poemático é percebida; com isso, percebe-se que, ao semear regularmente padrões descendentes pela canção, o compositor nos lembra constantemente da futilidade do pedido e da invariável decadência do eu-lírico. A queda de sexta na linha melódica de *Princesse*, aliás, transforma a própria evocação da amada em reconhecimento do fracasso espiritual e do triunfo carnal.⁷⁸

A vontade de elevação, oposta à pulsão sexual, tem lugar na canção nos motivos ascendentes: não é de espantar que, nas duas primeiras tentativas de enunciar o pedido, *Nommez-nous* seja enunciado numa subida de três notas, e que, à menção da cena pastoril heterodoxamente⁷⁹ escolhida para representar o amor espiritual, surjam os primeiros arabescos ascendentes. Mas é já no segundo compasso de “Placet Futile” que, após o pressagioso motivo de abertura, surge o primeiro padrão ascendente, contrapondo-se ao desenho melódico inicial e negando a queda; ele é seguido, todavia, pela inevitável descida e as dissonâncias do terceiro compasso. Dessarte, a futilidade da tentativa de elevação já é afirmada nos primeiros compassos da canção: a abertura descendente determina a chave de contextualização e interpretação do texto; o motivo ascendente, soando debilmente no registro grave, ensaia uma oposição espiritualizante que é imediatamente anulada por mais uma queda, dessa vez enunciada pela voz e conturbada pelo trítone Dó-Fá suspenso do acorde desferido pelo piano.

⁷⁸ A mulher, assim, se transforma – de maneira nada inédita – em signo da volúpia e da tentação; se enunciar o vocativo que se refere à amada implica que o eu-lírico tenha-a em mente, é como se a mera lembrança dela (e tudo que ela representa) já servisse para que o sujeito se desse conta de sua incapacidade de transcender a carne. Mas também podemos considerar que, com o emprego do vocativo, a mulher é invocada à presença do eu-lírico (mesmo que como simulacro): a própria enunciação, por presentificar o pecado e atizar a volúpia, já constitui uma queda.

⁷⁹ Uma vez que o cenário pastoril é regido pelo paganismo greco-romano tipificado em Eros; é o caráter idílico, pacífico e harmonioso da cena que é associado ao amor espiritual. Mesmo assim, não podemos deixar de notar que as figuras do anjo e do pastor são compartilhadas pelas imagéticas pagã e cristã – e que essa aproximação sincrética já fora antecipada na rima *Hébé/abbé*.

De maneira simétrica, o encerramento da canção ilustra a partir de relações de semelhança intermediada a interpretação fatalista de Debussy: a curva ascendente aposta à expressão *berger de vos sourires* (cp. 32), abarcando um intervalo de sétima maior, concentra em si toda a aspiração religiosa transcendente implicada na figura do pastor e na metonimização do amor espiritual nos sorrisos, e revela o júbilo devoto ante a possibilidade de espiritualização e purificação do amor carnal. Esse mesmo contorno melódico é executado pelo piano duas vezes (a segunda vez, em registro mais agudo), emulando a ascensão às alturas rarefeitas do espírito; dessa feita, toda a euforia relacionada ao pedido se manifesta musicalmente, de forma que a elevação religiosa da alma cristã almejada nas palavras conclusivas do poema é iconizada no percurso ascendente das curvas tocadas ao piano, que alcançam as regiões mais agudas do registro.

Caso a canção terminasse nesse momento, poderíamos dizer que os processos semióticos determinam uma interpretação otimista do poema: consolidar-se-ia uma narrativa que progrediria numa seção em que dominam os motivos descendentes para outra guiada por padrões ascendentes, denunciando-se uma mudança no estado de coisas. Mas não é esse o caso: Debussy não consegue se furtar a encerrar a canção com uma mordaz curva descendente no registro grave, frustrando toda a tematização de elevação construída no compasso anterior. A isso junta-se a queda simultânea da voz que, do Mi bequadro prolongado da sílaba tônica de *sourires*, retrocede a um Si bequadro na sílaba final. A semiose desencadeada, então, é clara: nenhuma tentativa de transcendência espiritual, por elevada que seja, pode durar; o percurso narrativo está fadado ao fracasso e à decadência, ou seja, ao retorno à volúpia e ao amor carnal.

Finalmente, a respeito da maneira como o signo-tradução capta e recria a forma do original enquanto qualidade (terceira etapa de análise), observemos que a semiose de “Placet Futile”, enquanto poema, se dá em dois níveis de tensão: entre gêneros textuais (a petição formal e o soneto) e entre registros (formal e informal; dissertativo-argumentativo e poético). Ou seja, à leitura do texto há uma hesitação interpretativa entre encará-lo como uma petição escrita em forma de poema, um poema escrito à maneira duma petição, uma petição que parodia um poema ou um poema que parodia uma petição. A formulação de quatro hipóteses onde, *a priori*, pensaríamos apenas nas duas primeiras, se fundamenta justamente no caráter da linguagem empregada no soneto, que oscila entre o solene e o grotesco, entre o sério e o cômico. Essa instabilidade linguística desestabiliza os próprios gêneros textuais envolvidos, que passam a poder serem lidos como “autênticos” (sérios) ou paródicos (cômicos).

Os fatores que permitem uma leitura cômica de “Placet Futile”, como visto em 5.1, são: o gracejo auto-irônico do quarto verso, em que o nu humano perde sua sensualidade e se torna ridículo; e as digressões que interrompem o pedido nos tercetos, as quais podem ser entendidas alternativamente como adequadas dentro do contexto galante do século XVIII ou como exageradamente zelosas para a sensibilidade moderna. O resto do poema, entretanto – e principalmente o teor da proposição final –, sugerem uma leitura séria.

A canção reinterpreta essa natureza tensa e ambígua do poema em sua sucessão de quadros musicais variegados, que conferem à obra uma heterogeneidade algo perturbadora: à gravidade e sobriedade dos compassos 1-9, harmoniosamente estruturados (é digno de nota como o padrão executado pelo piano os compassos 4-5 se modifica no compasso 6 para acomodar o motivo de abertura nos compassos 7-8), seguem-se os compassos 10-12, cujo caráter acelerado é causado pela justaposição de linha vocal em que predominam semicolcheias e instrumental sincopado. O tom alegre e triunfante do *crescendo forte* ao final do compasso 13 logo dá lugar à perturbação do motivo descendente dos compassos 14-15, que, por sua vez, é seguido sem qualquer tipo de transição pela agitação eufórica dos compassos 16-18. Um tom solene retorna com o motivo pianístico inicial no compasso 19, mas no compasso 22 ele se desdobra no ímpeto violento criado pela linha vocal aguda descendente e os acordes cheios tocados em *forte*. Imediatamente depois disso, há a atmosfera graciosa dos compassos 24-26; para encerrar, retornam os matizes solenes, nos compassos 29-31, que são frustrados pela ligeireza dos arabescos finais. Percebe-se, com tudo isso, que a canção não mantém uma unidade⁸⁰; pelo contrário, questiona-se e contradiz-se constantemente. Assim como no poema, a qualidade heteróclita da canção garante a tensão entre um registro elevado e um registro informal: alternam-se as melodias contidas e os arroubos de ira (cp. 22-23), júbilo (cp. 16-18), tristeza (cp. 15) e triunfo (cp. 13).

É possível, então, constatar que as linhas de voz e piano são guiadas por três princípios distintos de expressão: ilustração musical do texto poemático (cp. 24-28, tematização da flauta e do pastó), convenção estética (emulação da formalidade do *placet*, cp. 4-8) ou flutuação fórico-tímica (semantização dos vocativos; expressão dos afetos nas

⁸⁰ Vallespir (2006, p. 17) considera que a recorrência do motivo inicial do piano cria um efeito de unidade (“*l’effet de l’unité*”) além da mera identidade, a partir de reflexões internas deformadas. Preferimos encarar esse fator como um ensaio ou simulacro de unidade que é incessantemente contrariado por material sonoro divergente.

linhas melódicas, conforme visto acima e na etapa de análise das similaridades). Neste terceiro caso, são os aspectos afetivos manifestados profunda ou superficialmente no discurso do poema que determinam o material musical correlato: o terceto que descreve uma cena em que a amada é cortejada por rivais do eu-lírico incorre em seu ciúme, que se expressa musicalmente; a esperança de transcendência contida no pedido de nomeação se traduz no motivo ascendente. Nota-se, portanto, que a canção não se limita a ilustrar ou interpretar o poema: ela também expressa os valores profundos do texto a partir da ótica do eu-lírico. Ou, melhor: tratando-se de conteúdos tímicos, deveríamos dizer que o que está em jogo é a sensibilidade do eu-lírico, que se manifesta a partir da presença de seu corpo em co-ocorrência com a enunciação do discurso poemático. Não é apenas uma voz que a canção fornece para cantar o poema: é a voz do eu-lírico como prolongamento de seu corpo que performa o discurso e o matiza segundo as oscilações que ele mesmo (o discurso), em ser performado, ocasiona na corporeidade do eu-lírico cantor. O efeito é contrário ao de distanciamento elocutório que proporcionaria uma récita mais sutil e homogeneizada em seu espectro dinâmico e rítmico: de fato, é a carnalidade mesma do eu-lírico que se insurge, na canção, contra a regularidade poemática; que sabotava a unidade estética em decorrência do eu multifacetado; que reage ao texto de maneira dolorosamente parcial em virtude da consciência aguda gerada pelo contato entre poema e corpo; que instaura um discurso que obedece aos “movimentos líricos da alma”⁸¹, revelando-se caótico, contraditório, mas também racional (como atestam os momentos de sobriedade no início e no final da canção).

Nesse quesito, a “erotização discreta” presente no poema é retomada também sob o signo da tensão discursiva: se o erotismo imagético da primeira estrofe é solapado pelas linhas de voz e piano sérias, a melodia de canto mais ágil e os padrões sincopados de piano no início da segunda estrofe, conquanto não estritamente sensuais, emprestam um caráter menos formal aos signos da carnalidade. Todavia, como bem nota Vallespir (2006, p. 16), a sensualidade não se faz presente na música da canção⁸² – o que se alinha ao propósito galante de escamotear o erotismo por meio dum discurso elevado e formal.

⁸¹ A expressão, originalmente escrita por Baudelaire em *Le Spleen de Paris*, aparece numa carta de Debussy a Henri Vasnier, em 19 de outubro de 1885: “*le genre de musique que je veux faire, j’en veux une qui soit assez souple, assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux caprices de la rêverie*” (cf. ABBOTT, 2009, p. 186).

⁸² A única exceção admitida pela autora – a linha vocal dos compassos 16-17 – não se nos afigura como exemplo de sensualidade, devido ao acompanhamento agitado do piano. Não à toa, a interpretação de Sandrine Piau não apresenta qualidade sensual nesse trecho.

Ainda assim, é possível identificar na iconização da flauta (figura, 60, cp. 27-28) uma instância em que o erotismo profundo do poema roça a superfície textual: o caráter pentatônico da melodia vocal nesse trecho traz em sua sonoridade valores sensuais. Já que a flauta é o fetiche da amada, cujos beijos são sublimados no contato dos lábios do pastor com o instrumento, a melodia sensual extraída pela voz/boca é bastante reveladora; alie-se a isso os trinados executados ao piano, que emulam um movimento frenético dos dedos pelo corpo do instrumento – que fetichiza o corpo da amada – e resulta uma erotização discreta mas perceptível do discurso musical.

Com tudo isso, torna-se perceptível que a canção opera uma carnalização específica do poema: diferentemente de “Soupir”, que se apresenta como um evento de fala, “Placet Futile” se propõe desde o título como um texto de natureza estritamente escrita (pois se ancora na petição). A ficção projetada na leitura de “Soupir” envolve necessariamente um corpo que performa o evento de fala no aqui-e-agora compartilhado por poema e leitor no ato da recepção – ou seja, há pressuposto no discurso poemático um corpo em ação simultânea ao ato da leitura, uma presença que age. “Placet Futile”, por sua vez, não debréia por si só essa presença corporal performática, já que, apresentando-se como texto escrito, beneficia-se da propriedade do canal visual de propagar-se para além do espaço-tempo de sua produção. Lendo-o, o que se constrói não é uma instância particular de enunciação, mas a ficção projetada em um evento linguístico fictício; noutras palavras, o que o poema ficcionaliza não é uma cena específica em que um sujeito profere um evento de fala, mas o registro escrito dum evento linguístico já ocorrido.

Dando vazão às manifestações tímicas embutidas no discurso do poema, entretanto, a canção ancora-o num corpo, que o enuncia; os efeitos de sentido e tensões profundas do texto se exprimem diretamente na enunciação realizada pelo/no corpo, que desde a primeira palavra já mostra estar em ressonância com ele. Assim, a presença corporal do eu-lírico é trazida à cena na canção; o evento linguístico do ato de escrita é traduzido como um evento de fala. Mais do que encenar o poema, a canção recupera um corpo ausente ao rastrear o texto fictício até sua origem performática⁸³ – ou talvez fosse mais correto considerar que o corpo do eu-lírico é reconstituído a partir do discurso.

⁸³ A versão de Ravel do mesmo poema traz em suas linhas vocais sensualíssimas e na instrumentação sugestiva uma representação mais apaixonada do eu-lírico. O efeito resultante é menos o duma *mise-en-scène* do texto do que duma leitura dramática baseada numa interpretação pessoal do soneto.

6 - (Autre) Éventail

6.1 - O poema

de Mademoiselle Mallarmé

O rêveuse, pour que je plonge
 Au pur délice sans chemin,
 Sache, par un subtil mensonge,
 Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
 Te vient à chaque battement
 Dont le coup prisonnier recule
 L'horizon délicatement.

Vertige! voici que frissonne
 L'espace comme un grand baiser
 Qui, fou de naître pour personne,
 Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
 Ainsi qu'un rire enseveli
 Se couler du coin de ta bouche
 Au fond de l'unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
 Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
 Ce blanc vol fermé que tu poses
 Contre le feu d'un bracelet.

Os cinco quartetos de rimas cruzadas que compõem “Autre Éventail”, como nota Éric Benoît (1998, p. 16) – e como, ademais, fica suficientemente claro no subtítulo do poema –, são dedicados à filha de Stéphane Mallarmé, Geneviève. Sendo endereçado a uma das mulheres da vida do poeta através do expediente do leque, o poema em questão pertence à mesma estirpe de “Éventail de Méry Laurent” (1890) e “Éventail de Madame Mallarmé” (1891) – apesar de anteceder-los cronologicamente⁸⁴. O que o diferencia, porém, desses poemas é sua estrutura em nada relacionada à de um soneto⁸⁵; e, relativamente ao “Éventail de Madame Mallarmé”, em que domina o discurso em terceira pessoa, o contraste é estabelecido pela presença da voz em primeira pessoa assumida pelo próprio leque e dirigida a sua jovem proprietária⁸⁶.

⁸⁴ Escrito em 1884, ano em que também foi publicado na *Revue Critique* a 6 de abril, conforme Bertrand Marchal na nota ao poema em sua edição das *Poésies*.

⁸⁵ O “Éventail de Méry Laurent” é composto nos moldes clássicos dum soneto, enquanto o de “Madame Mallarmé” utiliza uma forma de soneto inglês (ou shakespeariano), ou seja, substitui os dois tercetos finais por um quarteto e um dístico – conservando o total de quatorze versos.

⁸⁶ Cf. Éric Benoît, 1998, p. 16; Bertrand Marchal, na nota ao poema.

Em uma obra poética dividida entre uma peculiar impessoalidade da terceira pessoa e a pessoalidade de eus-líricos que, por meio do discurso em primeira pessoa, insinuam-se em geral como poetas malditos ou amantes melancólicos⁸⁷, a prosopopeia presente em “Autre Éventail” confere ao poema um caráter idiossincrático no conjunto da poesia mallarmaica. A voz do leque, entretanto, não difere, em sua elaboração discursiva, da voz desenvolvida em outros poemas – L. J. Austin teria notado, segundo Bertrand Marchal, as similaridades de forma e de vocabulário entre “Autre Éventail” e “Prose pour des Esseintes” (1885). Talvez seja isso que motive a interpretação compartilhada por Roger Greer Cohn (1965, p. 113) e Paul Bénichou (1995, p. 393) de que é a voz do próprio poeta, enquanto pai, que se manifesta na voz do leque; o discurso prosopopeico, assim, se constitui como uma instância linguística que refrata o discurso humano e paterno, de modo que três sujeitos são debreados textualmente (pai-poeta, leque e filha).

A natureza dúplice da voz lírica se alinha à tensão de ordem sexual engendrada no poema: se, por um lado, o discurso paterno pautar-se-ia, tradicionalmente, em sentimentos como ternura, orgulho e ânsia protetora, por outro, o do leque – enquanto objeto de sedução⁸⁸ – seria guiado pelo erotismo. Da mesma maneira, as conotações eróticas manifestadas já na primeira estrofe, e que percorrem o poema⁸⁹, convivem com o “humor sutilmente amoroso do poeta-pai”⁹⁰ (COHN, 1965, p. 114) – vale lembrar que, à época da escrita do poema, Geneviève contava vinte anos de idade; a forte carga erótica de “Autre Éventail” pode ser associada ao reconhecimento, por parte de Mallarmé, da maturidade sexual duma jovem mulher, presumivelmente solteira. A escolha, portanto, dum instrumento de sedução como portador da voz lírica se revela apropriada, uma vez que implica um afastamento dos traços sentimentais e ternos típicos dum discurso paterno que, conforme a tradição patriarcal, tende a infantilizar a figura feminina – e, com isso, negar sua autonomia. Falando a Mlle. Mallarmé em um discurso que mescla a amorosidade e devoção paternas com a sexualidade e erotismo do amante, o poeta – apesar de instaurar uma isotopia algo incestuosa, à semelhança da que Baudelaire explora

⁸⁷ Abertas, bem entendido, exceções para o fauno lascivo de “L’Après-midi d’un Faune” e a *femme fatale* de “Hérodiade”.

⁸⁸ Como já visto em “Placet Futile”, o leque faria parte do inventário de objetos pertinentes aos salões e à galanteria.

⁸⁹ Cf. Bénichou, 1995, p. 394.

⁹⁰ “*the subtly amorous mood of the poet-father*”

em “Le Balcon” – reconhece seu estatuto de mulher madura e autônoma em sua vida social, amorosa e sexual.

Tal como em “Placet Futile” cada estrofe retrata uma cena diferente, e em “Soupir” cada uma das metades do poema explora um quadro distinto, também em “Autre Éventail” percebe-se que cada quarteto sugere um momento específico⁹¹. Assim, a primeira estrofe comporta o pedido do leque à moça “sonhadora” (*rêveuse*): “*Sache [...] garder mon aile dans ta main*”⁹². Antes de mais nada, nota-se na proposição a utilização da segunda pessoa do singular (*tu*), o que implica certo grau de intimidade entre locutor e interlocutora - algo apropriado à ambiguidade do discurso poemático, pois tanto a voz do poeta-pai quanto a do leque pressupõem o tipo de familiaridade que engendraria um *tutoiement*. O pedido em si diz respeito mais a um saber que a um fazer – ou seja, mais à competência que à performance: é necessário ao leque que Mlle. Mallarmé saiba (ou aprenda) o jeito certo de manejá-lo; caso contrário, ele não poderá mergulhar no “*pur délice sans chemin*” (v. 2). Não se trata, portanto, duma simples incitação a um ato, mas do imperativo duma ritualização específica dum ato que se desenvolverá nas estrofes seguintes, de forma que haja benefício imediato para o leque e, colateralmente, para a figura feminina (como depreendido no primeiro verso das estrofes 2, 3 e 4⁹³).

Paul Bénichou (1995, p. 393) aponta a cumplicidade implícita nessa passagem, que se configura, em última análise, como elemento fundador da tensão voluptuosa do poema: pois o prazer só pode ser obtido por meio duma “*subtil mensonge*” – quer dizer, o ato paradoxal, e por isso mentiroso, de aprisionar o leque/asa e, ao mesmo tempo, movimentá-lo. Logo, há um acordo entre as duas partes envolvidas no discurso. E, além de envolver um jogo de dominação (o leque só acessa a “*pur délice*” se se submeter ao aprisionamento na mão da mulher), esse acordo repousa sobre um ritual eminentemente sensual, pois que se baseia no contato físico da mão feminina e da asa do leque. Ora, se considerarmos que a asa, enquanto membro que se agita no ar, assemelha-se em forma e função ao leque aberto (não é à toa, em “Placet Futile”, que Eros tem asas de leque), pode-se concluir que o pedido do eu-lírico reporta-se à necessidade de ter a totalidade de seu corpo agarrada e manuseada pela figura feminina.

⁹¹ BÉNICHOU, 1995, p. 396: “*Chaque quatrain est un moment distinct*”.

⁹² v. 3-4. “Saiba segurar minha asa na tua mão”, em tradução livre.

⁹³ “*Une fraîcheur de crépuscule/Te vient à chaque battement*” ; “*Vertige!*” ; “*Sens-tu le paradis farouche*”.

A segunda estrofe dá início ao ritual de movimentação sensual com o “*battement*” do leque, que traz à mulher o fresco ar crepuscular. O ato de abanar o leque como uma asa – metáfora iniciada na primeira estrofe e mantida na escolha lexical do termo “*battement*”, usado tipicamente para referência ao movimento de asas em voo –, respeitando a especificidade cinética e performática dum bater de asas animal, faz parte da práxis proposta pelo eu-lírico e, como tal, surte o efeito de volúpia almejado: o prazer individual do leque, embora não se manifeste discursivamente, permanece pressuposto devido à obediência ao acordo firmado no primeiro quarteto; o prazer feminino é expresso pela sensualidade tátil contida no “*fraîcheur de crépuscule*” e pela desorientação ocasionada pelo recuo do horizonte - e que acarreta imediatamente a “*Vertige!*” da estrofe seguinte. A “*subtil mensonge*” é reiterada com o paradoxo dum “*coup prisonnier*”, reafirmando o estatuto de submissão corporal do eu-lírico e o contato físico que, mais que um simples elo entre dois sujeitos, se constitui como rito de comunhão erótica dialógica: os dois corpos assumem funções distintas na performance que os envolve, e a possível hierarquização que surgiria da dicotomia dominação/submissão se enfraquece ao considerarmos que a proposta de engajamento parte do lado submisso e que o ritual resulta em prazer mútuo.

Ponderemos, todavia, que a “*pur délice*” almejada pelo leque não se manifesta no discurso poemático da segunda estrofe e tampouco nas seguintes – pelo contrário, são os efeitos da performance sobre a figura feminina que são explorados. Isso levar-nos-ia a crer que o prazer experimentado pelo leque não se configura como gozo individual, diverso do que a mulher experimenta, mas como gozo compartilhado: o prazer dela é também o prazer dele. Assim, respeitando a ambiguidade de vozes contida no poema (poeta-pai e leque), a experiência prazerosa do eu-lírico pode se dar tanto numa perspectiva paterna essencialmente altruísta e não-erótica quanto numa perspectiva voyeurística complexificada – pois a delícia do leque não advém somente da contemplação da figura desejada (o que se evidencia nas descrições de caráter visual feitas em cada quarteto), mas também da sensualidade gerada pelo engajamento corporal no processo que leva a mulher ao prazer (daí o caráter sensual e abstrato que se mistura à pictorialidade das descrições).

A vertigem que assalta a figura feminina no terceiro quarteto é, portanto, consequência da performance ritualística conjunta de abanar o leque: o movimento, como um bater de asas, intensifica-se gradualmente - da leve brisa crepuscular ele passa a recuar

o horizonte, e termina por fazer o ambiente tremer⁹⁴ – a ponto de projetar-se no espaço que circunda os sujeitos. O caráter erótico e voluptuoso da experiência sensual da vertigem – e, por extensão, das experiências presentes na estrofe anterior, da qual ela é apenas o desenvolvimento – torna-se patente na imagem do “grande beijo” (*un grand baiser*) que, equacionado ao ambiente por meio do traço comum de “*frissonne*”, envolve leque e mulher. As implicações de erotismo e estímulo tátil do beijo, transferidas por comparação ao espaço tremebundo, reportam-se novamente ao abanar ritualizado do leque: a movimentação de ar gerada pela asa do objeto abala todo o espaço em redor dos sujeitos engajados na performance, e seu efeito carnal na subjetividade da mulher, intensificado, equivale agora ao de um beijo conjurado não por lábios humanos, mas pelo largo lábio da superfície do leque aberto. É, assim, o leque que beija a figura feminina por meio da lufada de ar gerada por seu “*battement*”, atingindo simultaneamente sua cabeça e colo.

O “*grand baiser*” projetado no ar em direção à mulher, todavia, não chega a ser realizado: ele não pode jorrar (*ne peut jaillir*), ou seja, concretizar-se na realidade do ser. Por outro lado, ele também não pode se acalmar (*ni s’apaiser*), ou seja, regredir ao não-ser⁹⁵; dessa forma, a carga erótica do beijo fica suspensa num estado de existência entre o real e o irreal – ou seja, no domínio da ficção⁹⁶. O beijo, portanto, se encontra num estado de tensão existencial, numa zona intermediária situada no ponto em que os domínios do real e do irreal se tangenciam. A esse propósito, Éric Benoît (1998, p. 16) nota como o erotismo tenso, entre dois mundos, se alinha com a condição existencial do próprio leque – ambos exemplos de existência paradoxal que, por não poder avançar nem retroceder, permanece estática: “*Tout le charme du poème tient dans cet équilibre délicat d’un envol imminent mais pourtant retenu, d’un mouvement qui ‘ne peut jaillir ni s’apaiser’*”.

É por essa condição de equilíbrio estático da pulsão erótica no poema que Paul

⁹⁴ “...voici que frissonne/L’espace”, v. 9-10.

⁹⁵ Note-se o trocadilho fonético de *naître* e *n’être*: a aproximação entre os dois termos, que assumem um estatuto de equivalência no contexto da frase (nascer para ninguém equivale a não ser pra ninguém), opera uma fusão dos contrários existenciais: vida e morte, real e imaginário não apenas equivalem-se mas são um só, no corpo fônico da palavra. Daí concluiríamos que a ficção – e, por extensão, a literatura e a poesia –, mais do que ser o ponto de tangência entre os opostos, funde-os numa única entidade.

⁹⁶ Não é à toa que Bertrand Marchal chama atenção, em sua nota ao poema, para o fato de o leque ser símbolo da ficção e do fazer poético: é a mão humana que proporciona seu simulacro de voo. O leque se configura, então, como instrumento para que o artista, manejando-o, jogue o “*jeu fictif*”.

Bénichou (1995, p. 394) salienta: “*Ce poème qui commençait par une espérance de volupté aboutit donc à un trouble inassouvi et sans issue, qui ne peut jaillir*”. A cumplicidade erótica sugerida no primeiro quarteto não leva a uma relação sexual de fato, tampouco a um ato sexual de contato físico; a tensão da volúpia não se resolve, e tudo se passa como que na iminência duma ação que permanece ausente. Nisso, “*Autre Éventail*” não difere de “*Soupir*” e “*Placet Futile*”, em que a pulsão sexual-amorosa é frustrada; a diferença reside no fato de que, no poema em análise, a impossibilidade de concretizar carnalmente uma união sexual não é observada nostalgicamente, e nem se sublima num amor espiritual: pelo contrário, ela parece ser aceita já de saída na proposição do eu-lírico, ao caracterizar o ritual sensual como “*subtil mensonge*”. Ou seja: o caráter anticlimático do erotismo do poema já é tacitamente declarado desde o início, e a irresolubilidade da volúpia pode ser considerada, mesmo, a condição para que a performance sensual seja realizada. Com isso, a consumação do ato sexual perde importância, e a performance que usualmente levaria a esse fim assume um papel de maior relevância e valor. E isso converge para a perspectiva de gozo voyeurístico-altruísta mencionada mais acima, em que toda satisfação (sexual) decorre da percepção do prazer do outro, e não do coito *per se*.

Na cena retratada na quarta estrofe, a figura feminina assume uma pose agudamente maliciosa: com o leque fechado posicionado ditosamente entre os lábios, ao canto da boca, ela sorri⁹⁷. Curiosamente, esse quarteto inicia-se com uma inversão verbo-sujeito típica duma estrutura frasal interrogativa, mas encerra-se sem um ponto de interrogação – e sim, com um de exclamação. A dúvida do eu-lírico em relação ao prazer (*paradis*) que a mulher estaria experimentando com a performance ritualística, à medida que o discurso se elabora e a imagem é gradualmente construída, converte-se em certeza e júbilo. O prazer sensual, aqui caracterizado como “*paradis farouche*” – o que ecoa a “beleza agressiva” que Hugo Friedrich (1991 [1956], p. 44) imputa à poética baudelairiana, e confere traços algo sádicos à fisionomia feminina, reforçando a relação de dominação da performance –, é equacionado ao riso que permanece enterrado (*enseveli*), ou seja, não chega a ser atualizado (como o voo do leque na primeira estrofe, o grande beijo na terceira estrofe e, enfim, a sexualidade no poema); contido, ele acaba por escorrer pelo canto da boca onde está apoiada a extremidade do leque fechado. Por

⁹⁷ Cf. Roger Greer Cohn, 1965, p. 115: o “*unanime pli*” é a extremidade do leque, que para fechar-se necessita que todos os pontos de sua semicircunferência dobrem-se sobre um só; ele é posicionado ao “*coin de ta bouche*”, por onde escorre um “*rire enseveli*”.

causa do prazer obtido pela mulher, e voyeuristicamente pelo eu-lírico, pode-se dizer que a performance cinética proposta no primeiro quarteto não abarca somente uma determinada maneira de abanar o leque, mas também movimentos doutra natureza – como os que se observa nos quarto e quinto quartetos.

Nessa estrofe, particularmente, dois fatores evidenciam a natureza dialógica da relação sensual estabelecida pelo ritual: em primeiro lugar, o fato de o “*paradis farouche*”, escorrendo pela boca da mulher, tocar o fundo/extremidade do leque fechado. Há nessa ocorrência o contato imediato do eu-lírico com o gozo contido do sujeito dominante da performance – e é nessa comunhão⁹⁸ que é gerado o prazer voyeurístico que, por sua vez, acarreta a exclamação jubilosa que encerra o quarteto. O “*grand baiser*” refreado na terceira estrofe também encontra aqui seu ponto de escape, no contato oral em escala reduzida (que, de toda forma, não equivale a um beijo, por se situar ao canto da boca) – sem jorrar nem se acalmar, ele se manifesta microscopicamente. Em segundo lugar, a cena descrita nessa seção de “*Autre Éventail*” sugere uma situação de sedução ou provocação sexual, dada a peculiaridade da junção entre o riso deliciado de gozo e o posicionamento específico do leque. Tratar-se-ia, por assim dizer, dum ato que a figura feminina performa com vistas a causar prazer em quem a observa – ao outro do ritual. Se, nos quartetos anteriores, ela se dedicou ao seu próprio prazer, que, colateralmente, implicava o prazer do outro, agora o seu prazer está ligado à consciência da presença do outro e do prazer experimentado por ele durante o ritual. Há, assim, uma inversão momentânea dos polos dominante e submisso.

Conquistando os domínios da boca da mulher, o leque é convertido em “*sceptre des rivages roses*” – cetro esse que, talvez paradoxalmente, é manejado pela mão da própria mulher. A metáfora algo imperialista do cetro fálico que se impõe aos lábios femininos – significativamente metaforizados como margens dum lago⁹⁹, ou seja, assimilados ao campo semântico da natureza¹⁰⁰ –, dessa forma, tem seu caráter assujeitador neutralizado, uma vez que a conquista e dominação empreendidas pelo eu-lírico são guiadas, e mesmo possibilitadas, pelo próprio objeto de sua dominação (que

⁹⁸ Note-se a erotização de traços orais-bucais que envolve a comunhão: esse aspecto é compartilhado em “*Placet Futile*”.

⁹⁹ Talvez não seja de todo despropositado apontar a verticalidade aspectualizada no cetro, que se projeta sobre a horizontalidade lacustre.

¹⁰⁰ Historicamente, a construção da natureza como uma entidade feminina – e, paralelamente, da mulher como uma entidade natural – é recorrente no discurso imperialista e colonizador que busca legitimar a dominação da mulher pelo homem, e da natureza pela civilização. Ver, entre outros, o capítulo sobre ecofeminismo na *Ecocrítica* de Greg Garrard (2006 [2004], p. 42).

recupera, portanto, seu estatuto de sujeito). Com a menção dos “*soirs d’or*”, a temporalidade do poema se delinea: a performance, iniciada no crepúsculo, se prolonga até que a noite caia e as luzes se acendam.

A frase única que compõe a última estrofe, como ressalta Paul Bénichou (1995, p. 396), está articulada em uma sintaxe alternativa, que confere ênfase à metáfora dos dois primeiros versos; em ordem direta, o enunciado ler-se-ia “*ce blanc vol fermé [...] est le sceptre des rivages roses [...]*). Parece evidente que a escolha por essa ordenação peculiar foi determinada pela necessidade de manter a progressão narrativa das etapas performáticas, uma vez que os dois versos iniciais do quinto quarteto elucidam o motivo da estrofe precedente, e os dois versos finais apresentam a cena que encerra o rito sensual: após o abanar e a incursão pelos lábios, o leque, fechado, é pousado contra o braço – e o bracelete – da dama. Apesar de o contato com o bracelete não ser, *a priori*, sensual (pois não implica o toque carnal da pele feminina), a inserção do “*feu*” indica a presença de volúpia – seja por sua conotação intrínseca, seja por sua proximidade semântica com os lábios rosados citados no começo do quarteto.

6.2 - A canção

A norma de “*Autre Éventail*” é captada na *mélodie* debussyniana (primeiro parâmetro de análise da tradução intersemiótica) da mesma maneira que pudemos observar nas análises anteriores: por meio da conservação de todas as unidades linguísticas que compõem a estrutura do poema. Ou seja, as leis de estruturação do texto poemático são transpostas em seu nível mais fundamental para a forma do texto musical. Além disso, o mesmo esquema de uma nota por sílaba é mantido em “*Éventail*”; aliás, à diferença das *mélodies* anteriores, não há exceções a essa regra.

As especificidades estruturantes do texto poemático (disposição espacial, rima, ritmo), processos semióticos peculiares que contribuem para a semiose do poema, são abordadas de maneira mui similar à que encontramos em “*Soupir*” e “*Placet Futile*”. A separação espacial entre os cinco quartetos, por exemplo, é transposta em pausas na linha vocal, de modo que a divisão estrófica se torna marcada na dimensão temporal. Há, assim uma pausa de semibreve e uma de colcheia entre a primeira e a segunda estrofe (compassos 13-14; figura 61); entre a segunda e a terceira, uma de semibreve, uma de semínima e uma de colcheia pontuada (compassos 24-25; figura 62); uma pausa de colcheia e uma pausa de semínima entre o terceiro e o quarto quarteto (compassos 36-37;

figura 63); entre o quarto e o quinto, enfim, cinco pausas de semibreve – ou seja, cinco compassos inteiros (compassos 46-50; figura 64).

Mouv't

Gar - der mon ai - le dans ta main.

Mouv't

p *legg.* *più p*

U - ne frai - cheur de cré - pus - cu - le Te vient à cha - que bat - te -

pp *pp* *pp*

Figura 61 - compassos 11-17

zon dé - li - ca - te - ment.

Serrez.

p *p* *p*

Ver - ti - ge!

Rapide

mf *dim. molto* *pp* *sempre legg.*

Mouv't

Figura 62 - compassos 22-27

Figura 63 - compassos 36-39

Figura 64 - compassos 43-51

É perceptível, uma vez mais, discrepância entre as quantidades de compassos de silêncio vocal inseridos entre as estrofes: se entre primeira e segunda e entre segunda e terceira pouco mais de um compasso interrompe a linha vocal, da terceira pra quarta estrofe reduz-se sensivelmente a pausa para menos de um compasso; da quarta pra quinta, porém, ela dilata-se de modo a privilegiar as linhas de piano, que retomam o motivo de abertura. Pela dinâmica interna da *mélodie*, é compreensível o alongamento dramático da pausa que introduz o quarteto final, como que em preparação pra apoteose; quanto ao estreitamento da pausa imediatamente anterior, podemos interpretar esse fenômeno menos como uma tentativa de apagamento das fronteiras entre as estrofes em virtude da estrutura sintática (diferentemente da ocorrência em “Placet Futile”, o encurtamento da pausa é feito entre duas frases distintas) do que como uma consequência do delírio resultante da vertigem anunciada e experimentada na terceira estrofe, que determina uma

aceleração das linhas de piano (observe-se a superabundância de fusas, que regem de maneira exclusiva os padrões rítmico-melódicos) e um descompasso entre tempo cronológico e psicológico. Com isso, ilumina-se a afinidade semântica entre os dois quartetos que quase se encavalam: o terceiro escamoteia na vertigem do espaço vibrante a imagem do beijo (*grand baiser*), que antecipa o erotismo do quarto quarteto, centrado na boca feminina – aliás, as únicas estrofes do poema em que há erotização da boca.

Como visto em 5.2, a disposição em versos também poderia ser traduzida em pausas, uma vez que representa uma interrupção visual no sintagma; a *mélodie* “Éventail”, entretanto – tal como “Placet Futile” –, não adota essa convenção estrutural que, no poema, serve para seccionar o discurso poético em unidades estruturais e revelar as similaridades e regularidades (métrica e rima, principalmente). Isso se deve precisamente ao fato de as linhas melódicas do canto não privilegiarem a percepção dessas semelhanças; pelo contrário, elas tendem a instaurar a diferença, pois não atribuem melodias idênticas (ou ao menos similares) aos versos que rimam entre si. A heterogeneidade das linhas melódicas confere um caráter individual a cada verso – aliás, esse caráter já está presente neles, mas o arranjo de versificação e estrofização tende a ocultá-lo: a pesquisa rítmica de Mallarmé (mencionada no capítulo 2) se manifesta na irregularidade dos ritmos dos versos. Exceto pelos versos 2 e 4 do primeiro quarteto (que se dividem em dois hemistíquios de quatro sílabas), nenhum par de versos que compartilham rima apresenta o mesmo padrão rítmico. Na segunda estrofe, por exemplo, encontramos as seguintes configurações nos versos octossilábicos: 4-4 (*Une fraîcheur de crépuscule*); 2-6 (*Te vient à chaque battement*); 3-5 (*Dont le coup prisonnier recule*); 3-5 (*L’horizon délicatement*). Nem há regularidade rítmica, nem o princípio de identidade entre versos que rimam se estende para os aspectos rítmicos deles. Mesmo a semelhança entre os dois últimos versos da estrofe em questão é enfraquecida pela flexibilidade do terceiro verso (a tonicidade pode cair alternativamente em *coup* ou em *-nier*, dependendo da récita). As melodias vocais, portanto, ao cultivarem a dessemelhança, evidenciam a singularidade do ritmo de cada verso do poema.

Por outro lado, o posicionamento das pausas da linha vocal em final de verso sugere que o canto tende a se interromper apenas quando surge um sinal de pontuação. Com apenas três exceções (versos 1, 2 e 15), nota-se que, quando um verso termina em vírgula, ocorre aí uma pausa (em geral, curta: colcheia ou semicolcheia); quando não há sinal de pontuação, a linha vocal tende a prosseguir sem interrupções. Assim é que o segundo quarteto, por exemplo, é cantado sem pausas; já o terceiro e o quinto apresentam

vírgula ao final de seus versos 3 e 2, respectivamente, que são representados na linha vocal por pausas de colcheia (compassos 34 e 60; figuras 65 e 66). Até mesmo a separação das estrofes pode ser explicada dessa maneira, já que cada quarteto é composto por uma frase encerrada por ponto final. As exceções a esse princípio regulador das pausas em fim de verso consistem em duas aplicações de pausa onde não há vírgula (versos 1 e 15; compassos 7 e 44, respectivamente; figuras 67 e 68) e uma omissão de pausa onde há vírgula (verso 2, compasso 7; figura 67); são essas instâncias em que a manobra composicional não se justifica por nenhuma razão sintática ou semântica: trata-se, tão-somente, de situações em que o canto se sobrepõe à fala – em que a tradução se afirma sobre o original. Sem dúvida, as necessidades musicais específicas da *mélodie* determinam essa maneira particular pela qual o meio sonoro semantiza o signo-original.

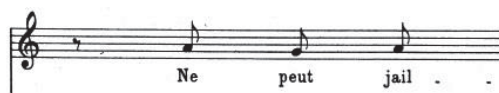


Figura 65 - compasso 34

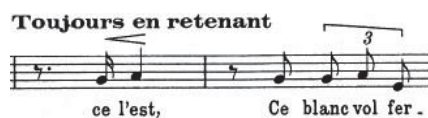


Figura 66 - compassos 59-60



Figura 67 - compassos 6-7



Figura 68 - compassos 43-44

Da mesma forma como em “Placet Futile”, as pausas intraversais se encontram sobre sinais de pontuação: as vírgulas nos versos 1 (compasso 6; figura 69), 3 (compassos 8-9; figura 70), 11 (compasso 32; figura 71) e 18 (compasso 59; figura 72) e o ponto de exclamação no verso 9 (compassos 26-28).



Figura 69 - compassos 5-6

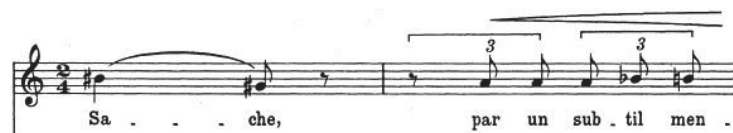


Figura 70 - compassos 8-9



Figura 71 - compasso 32



Figura 72 - compassos 56-59



Figura 73 - compassos 25-28

A todo sinal de pontuação dentro de verso, corresponde uma pausa; igualmente, toda pausa dentro de verso corresponde a um sinal de pontuação. Dessa forma, nota-se uma vez mais a fidelidade linguística de Debussy ao discurso poemático e a firmeza da decisão de transcrever as minúcias que afetam a enunciação do poema: a tradução quer, mais do que ilustrar o texto poético, fazê-lo soar na voz do intérprete, no espaço acústico e nos ouvidos do(s) ouvinte(s). Ao mesmo tempo, “Éventail” não se pretende uma récita de “Autre Éventail”; por ser música, e não poesia – por ser canto, e não fala –, matiza invariavelmente o original com sua especificidade semiótica.

Como o aspecto da rima nos poemas em forma fixa, mais do que um simples recurso de paralelismo, torna-se uma lei estruturante, preferiremos abordá-lo nesta primeira etapa da análise da tradução intersemiótica (apesar de que, para todos os efeitos, nada obstará abordá-lo mais tarde, na segunda etapa de análise, junto às demais similaridades qualitativas). O que se percebe, já de início, é que as identidades fônicas instauradas pelas rimas não são ecoadas pelas notas musicais a elas atribuídas: não há contornos melódicos que se repitam nas palavras que rimam. No limite, isso contribuiria para ocultar o elemento rímico do poema, para evitar que ele se sobressaia – o que, uma vez mais, vem a contribuir pra singularização de cada verso.

No entanto, um exame mais atento do texto musical traz à tona alguns princípios de similaridade: apesar de apresentarem linhas melódicas completamente diversas, os versos 1 e 3 de “Éventail” encerram-se com duas notas descendentes (Dó sustenido e Dó bequadro, compasso 6; Si sustenido e Sol sustenido, compasso 10; figura 74) que coincidem, naturalmente, com as palavras que rimam (*plonge* e *mensonge*).



Figura 74 - compassos 6 e 10

As rimas dos versos 2 e 4, porém, não possuem nada em comum (figura 75): enquanto *chemin* conta com duas notas Si (compasso 7), *ta main* exhibe um salto ascendente de Ré para Fá sustenido (compassos 11-12).



Figura 75 - compassos 7 e 11-12

Esse padrão do primeiro quarteto repete-se nos demais: as rimas de todos os versos ímpares são cantadas em um padrão de duas notas descendentes (as notas e os intervalos são variáveis), e as dos versos pares, sempre em padrões discrepantes: nos versos 6 e 8 (figura 76), há uma descida de Dó para Lá bemol (compassos 17-18) e um Dó sustenido estacionário (compasso 23); nos versos 10 e 12 (figura 77), uma descida de Mi para Ré sustenido (compassos 30-31) e uma subida de Ré para Ré sustenido (compassos 35-36) – nesse caso, a nota de chegada compartilhada não se encontra na mesma oitava –; nos versos 14 e 16 (figura 78), um Ré estacionário (compassos 40-41) e uma subida de Fá para Lá (compasso 45); nos versos 18 e 20 (figura 79), enfim, uma subida de Sol para Lá (compasso 59) e um Mi estacionário (compasso 63). Nota-se, assim, que todas as rimas masculinas são cantadas de maneiras diferentes, ao passo que as femininas tendem a assemelhar-se na melodia vocal.



Figura 76 - versos 6 e 8



Figura 77 - versos 10 e 12



Figura 78 - versos 14 e 16



Figura 79 - versos 18 e 20

Relativamente ao ritmo, constata-se que o espectro de durações silábicas no texto musical tem como valor mínimo a semicolcheia, e como valor máximo uma semibreve acrescida duma semínima. Este valor extremo é observado somente uma vez na *mélodie*, na antepenúltima sílaba do antepenúltimo verso (compassos 56-58), sob a notação de uma semínima e duas mínimas (figura 80); é de interesse, aí, que a sílaba de maior duração em “Éventail” não seja aquela que encerra o poema, e tampouco se encontre em final de verso.



Figura 80 - compassos 56-58

Em “Soupir”, a mesmíssima duração silábica é atribuída à última sílaba tônica do último verso, na palavra *rayon* – recurso musical empregado certamente para terminar a canção de modo simultaneamente langoroso e apoteótico. Também em “Placet Futile” a sílaba final é cantada com uma mínima, apesar de a maior duração silábica (mínima pontuada) encontrar-se no fim do penúltimo verso. Ora, “Éventail” também é encerrada com uma mínima pontuada (figura 81) – segundo maior valor durativo da *mélodie*. A inserção duma nota de valor extremo numa posição atípica do sintagma poético-musical indica que esse fenômeno não se deve a uma exigência da forma (poética ou musical), mas do conteúdo do verso em questão: a temporalidade extensa associada às águas estagnadas e às noites d’ouro – cenário da vertigem, do tempo interior, de *kairós* – determina o prolongamento da última sílaba do período que descreve a paisagem. Com isso, não apenas a longa duração noturna se efetiva iconicamente na palavra alongada, como uma vez mais o

tempo qualitativo-psicológico associado aos prazeres que ocorrem com o pano de fundo do panorama citado avança por sobre as fronteiras do tempo quantitativo-cronológico.



Figura 81 - compassos finais de "Éventail"

Das 170 notas cantadas, contam-se uma mínima pontuada (compassos 63-64; figura 81, acima), três mínimas (compassos 12, 51 e 54-55; figuras 82 e 83) e 33 semínimas entre os valores longos; as 132 notas restantes se dividem entre colcheias e semicolcheias.

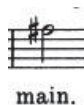


Figura 82 - compasso 12



Figura 83 - compassos 51 e 54-55

As notas longas se distribuem, em sua maioria, sobre sílabas tônicas, com pequeno número de exceções: no compasso 10 (figura 84), a sílaba final de *mensonge*, átona, recebe uma semínima, de modo que sua duração iguala a da sílaba tônica. Tal como ocorreu na palavra *Princesse*, em "Placet Futile", e, mais à frente, em *personne* (compasso 33; figura 85) e *farouche* (compasso 39; figura 86), o anfibraco é transformado em báquio.



Figura 84 - compasso 10

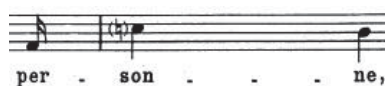


Figura 85 - compasso 33



Figura 86 - compasso 39

Nos compassos 19-20 (figura 87), o ritmo ternário ditado por dois anapestos e um anfíbraco (*Dont le coup prisonnier recule*) é reconfigurado: o segundo anapesto é cantado como um molosso (três semínimas), e o anfíbraco, como um dátilo (uma semínima e duas colcheias).

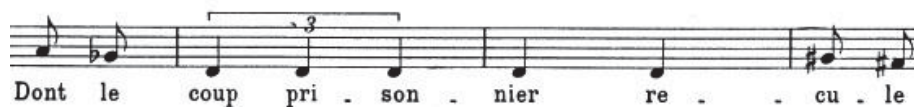


Figura 87 - compassos 18-21

As semínimas (figura 88) atribuídas a *Qui* (compasso 31) e *Sens* (compasso 37) conferem a essas palavras uma ênfase incomum: no caso da segunda, fundamentar-se-ia numa pronúncia enfática e exaltada, confirmada pelo ponto de exclamação situado ao final do quarteto; no caso da primeira, serviria para sublinhar a condição paradoxal do *grand baiser* explicitada na oração subordinada adjetiva restritiva.



Figura 88 - compassos 31 e 37

Finalmente, a inusitada mínima de *Le* (compasso 51) e as semínimas na sílaba átona de *Stagnants* (compasso 54) e em *sur* (compasso 55) justificam-se pela rubrica *En retenant peu à peu jusqu'à la fin*, pelo fato de iniciarem a porção final da *mélodie* e por encontrarem-se nos já citados versos que, descrevendo o cenário lacustre noturno, instauram uma temporalidade complexa.



Figura 89 - compassos 51, 54 e 55

A propósito da relação da rítmica ditada pela linha vocal com a que poder-se-ia prever pro poema, nota-se novamente que o signo-tradução por vezes conserva os pés métricos, por vezes modifica-os a seu grado e, nas ocasiões em que o verso permite mais de uma leitura rítmica, opta por arranjos menos cerrados. O verso inicial (figura 90), por exemplo, permitiria uma leitura ortodoxa de dois troqueus e dois iambos; a linha vocal, porém, atribui-lhe um peônio de terceira (duas semicolcheias, uma semínima e uma colcheia; compasso 5), um tríbraco e um espondeu (compasso 6). Os dois hemistíquios



Figura 90 - verso inicial, compassos 5-6

em que o quinto verso (*Une fraîcheur de crépuscule*) se divide em virtude das sílabas tônicas na quarta e oitava posição são acoplados (figura 91) com a substituição da longa de *-cheur* por uma breve (colcheia; compasso 15).



Figura 91 - quinto verso, compassos 14-16

A divisão 3-5 do oitavo verso (*L'horizon délicatement*) é mantida com o posicionamento de semínimas em *-zon* e *-ment*, e colcheias nas demais sílabas (compassos 21-23; figura 92).



Figura 92 - compassos 21-23

A possibilidade algo zelosa e forçada duma segmentação ternária em anfibracos no nono verso (*Vertige! voici que frissonne*) é obliterada com a inserção duma longa pausa de um compasso e meio sobre o ponto de exclamação, e com o emprego de apenas uma longa na frase (*-ti-*, compasso 26); apesar disso, o posicionamento das notas mais agudas da frase ondulante nas sílabas tônicas *-ci* e *-son-* contrabalança o aplainamento das durações (figura 93).



Figura 93 - compassos 26-29

Por fim, a simetria tetrassilábica dos hemistíquios do verso 12 (*Ne peut jaillir ni s'apaiser*) não é transposta ritmicamente – a única longa se encontra na sílaba final do verso. Por outro lado, é o contorno melódico (figura 94) apostado ao verso que resgata essa

divisão simétrica, com um padrão de quatro notas que é transposto uma quarta acima (compassos 34-36).



Figura 94 - compassos 34-36

Passemos ao segundo parâmetro de análise, que se baseia na captação das relações intracódigo do signo-original na tradução. Aplica-se à modalidade de contiguidade topológica (relação entre o signo e seu suporte) aquilo que já foi mencionado anteriormente, por ocasião da análise das duas *mélodies* precedentes: enquanto a relação entre o poema (signo-original) e o meio gráfico (suporte) é a de apagamento do suporte e dominação do signo, o signo-tradução significa primordialmente em contraste com o espaço acústico que envolve o momento da performance, e disputa espaço com outros signos sonoros (ruído) que porventura surjam ao longo da execução musical.

Não se pode perder de vista, todavia, que no caso de Debussy as especificidades da partitura enquanto signo visual também adquirem importância; os semantismos sugeridos pelos desenhos e configurações das notas no pentagrama contribuem, se não para a semiose sonora, ao menos para a semiose ocorrida quando da leitura silenciosa pelo intérprete ou analista – agregando, portanto, à interpretação do texto musical que orientará a performance. Isso, logicamente, não contradiz o sonorismo debussyniano: o papel preeminente do som puro na música do compositor é indiscutível. Boucourechliev (2003 [1993], p. 21, 23 e 25) aponta quão fundamentais são os aspectos timbrísticos e dinâmicos para as composições de Debussy; da mesma forma, a ação do som puro como elemento co-criador do discurso musical (JAROCINSKI, 1970 [1966], p. 65) permite que Jankélévitch, em seu prefácio ao livro de Jarocinski (*idem*, p. 12), afirme que para Debussy a música era feita para a escuta, e não para a escrita¹⁰¹. Nada disso impede, entretanto, que se possa observar nas partituras debussynianas instâncias em que o grafismo particular das notas assume uma função semiótica particular¹⁰².

Talvez o grande exemplo do grafismo debussyniano – que não constitui, de forma alguma, um recurso utilizado de forma extensiva ou abundante pelo compositor - nos

¹⁰¹ “Debussy pensait que la musique n’est pas faite pour le papier réglé, mais pour l’organe appelé oreille”.

¹⁰² Entre outros, Christian Goubault (2002, p. 10 e 24) aponta partes específicas das partituras de Debussy em que o grafismo significa para o olho tanto quanto o som correspondente significa para o ouvido.

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé encontra-se justamente nos compassos finais de “Éventail”: o grande arabesco parabólico que o piano insere no final do primeiro verso da última estrofe (compasso 53; figura 95). Em meio a um quadro musical composto exclusivamente por acordes cujas notas são tocadas sempre simultaneamente (ou seja, jamais arpejadas), a imensa curvatura quase perfeitamente simétrica destaca-se pelo contraste absoluto – como se, na monotonia da verticalidade, abrisse-se uma brecha em que se descortina fugazmente uma nova vista. A semelhança qualitativa da forma como esse arabesco é grafado com a paisagem encimada pela abóbada celeste que é descrita nesse verso – as margens róseas dum lago, a noite que avança sobre os resquícios dourados do sol poente – é flagrante. Note-se, ainda, que todas as notas envolvidas nesse contorno melódico são semifusas, extremamente discrepantes das semínimas e colcheias que reinam nesse compasso, nos anteriores e nos posteriores: isso mostra a absoluta brevidade da existência desse desenho sonoro no sintagma musical. E, de fato, durante a audição da *mélodie*, mal se nota a execução desse arabesco; é somente por meio da leitura da partitura que se torna possível investigar os elementos constituintes dessa singela ondulação no espaço acústico e nela reconhecer a imagem que, como um minúsculo cromo, se concentra num átimo de segundo.

The image shows a musical score for the piece "Éventail" from "Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé". The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by a series of chords, many of which are triplets, creating a parabolic shape. The vocal line includes the lyrics: "scep-tre des ri-va-ges ro-ses Stag-nants sur les soirs d'or, ce l'est, Ce blanc vol fer." The score includes dynamic markings such as *p*, *piu p*, *pp*, and *pp*, and articulation like "Toujours en retenant".

Figura 95 - compassos 47-60

Contudo, a visualidade do arabesco também instaura analogia com um dos motivos principais do poema, presente em todos os quartetos: o leque. Retratado como o “cetro das margens rosadas¹⁰³”, fica claro que o leque, antes aberto e em movimento, encontra-se presentemente fechado e empunhado pela figura feminina. Similarmente, os acordes tocados pelo piano do compasso 48 até o final de “Éventail” assumem um padrão verticalizado, mui diverso dos contornos ondulantes apresentados nos compassos 25 a 35 (iconizando o movimento do leque no ar descrito pela estrofe correspondente). No compasso 53, porém, o leque, como que dotado de vida própria – o que se alinha à prosopopeia do poema –, abre-se velozmente; imediatamente, a mão feminina contém seu movimento e o mantém cerrado até o final da *mélodie*. A tentativa de voo, assim, é debelada: o “*blanc vol*” que irrompe é fechado à força pela mão que sabe segurar a asa entre seus dedos. Este processo semiótico de iconismo relaciona-se, claro, às similaridades justaspositivas; mas dificilmente poderia ser percebido sem o auxílio da partitura e sua visualidade esclarecedora.

Um procedimento gráfico similar se manifesta em “Soupir”: o desenho executado pelo piano nos compassos 13 a 17, em que um acorde de cinco vozes unidas pelo traço de semínima é precedido por uma nota mais aguda que logo desce uma oitava, iconiza o jato d’água que ocupa posição central nos dois versos cantados pela linha vocal – tanto em sua verticalidade instantânea, quanto no movimento cíclico de ascensão e queda das gotículas lançadas para o alto.

Ainda no âmbito das relações entre o signo e seu suporte, o dialogismo entre som e silêncio na música de Debussy se manifesta em “Éventail” conforme estabelecido anteriormente: primeiramente, nos pontos limítrofes (início e fim da *mélodie*), acontece a gradação da sonoridade. O texto musical rompe o silêncio (figura 96) com um longo arpejo em *piano leggero* que introduz um motivo de acordes descendentes em *più piano*; sucede-o o padrão esparso, em *pianissimo*, que acompanhará toda a primeira estrofe do poema. É só então que entra em cena a voz, soando quase sozinha – uma vez que o padrão executado pelo piano, repleto de pausas, limita-se a longas notas isoladas no registro grave e breves arabescos bastante espaçados. Na parte final da *mélodie* (figura 97), como apontado já em 5.2, processam-se uma redução dinâmica gradativa – de *pianissimo* para *più pianissimo* para *à peine* – e uma rarefação das notas tocadas pelo piano. Fica, nisso, evidente que o papel das porções inicial e final de “Éventail” – e, por extensão, das demais

¹⁰³ *Le sceptre des rivages roses*, v. 17.

mélodies – é operar um processo gradativo de transição do silêncio ao som e do som ao silêncio.

CHANT

PIANO

Scherzando ♩ = 76 (Délicat et léger) **Rubato**

Scherzando ♩ = 76 (Délicat et léger) **Rubato**

p legg. *più p* *pp* *p*

O rê.veu - se, pour que je plon - ge Au pur dé. li - ce sans chemin,

pp *pp* *pp*

Figura 96 - compassos iniciais de "Éventail"

Toujours en retenant

les soirs d'or, ce l'est, Ce blanc vol fer -

p *pp*

Serrez - - // Retenu - - //

- mé que tu po - ses Contre le feu d'un bra.ce.let.

più pp *à peine*

Figura 97 - compassos finais de "Éventail"

Na porção medial do texto musical, as oscilações sonoras rumo ao silêncio se dão por meio da alternância entre dinâmicas suaves de graus variados: na segunda estrofe

(compassos 14-23; figura 98), por exemplo, o piano vai de *pianissimo* a *più pianissimo* e então a *piano*; na quarta estrofe (compassos 37-45; figura 99), de *piano* a *più piano* e *pianissimo*.

Figura 98 - compassos 14-23

Como já foi notado em 5.2, uma das únicas dinâmicas no espectro forte que o ciclo vocal apresenta se encontra nesta *mélodie*, no terceiro quarteto (compassos 25-36; figura 100). A indicação de *mezzo forte*, entretanto, se aplica apenas ao primeiro compasso da linha de piano aplicada a essa estrofe: no compasso seguinte, um *diminuendo molto* a atenua, conduzindo ao *pianissimo sempre leggero* do compasso 27, que domina o restante do quarteto. O Fá sustenido das duas primeiras sílabas de *Vertige* na linha vocal, situado na região aguda da tessitura, implica uma intensidade forte na interpretação; Sandrine Piau, nessas notas, imprime apropriadamente uma dinâmica forte que se contém no Fá susteni-

ser. Sens - tu le pa.ra.dis fa - rou - che

p doux et expressif

Ain - si qu'un rire en se - ve - li Se cou - ler du coin de ta

pp

Cédez, très peu - // Mouv^t

bou - che Au fond de l'u - na - ni - me pli!

Cédez, très peu - // Mouv^t

pp

Figura 99 - compassos 37-45

Ver - ti - ge!

Rapide

mf

dim. mdto

Mouv^t

pp *sempre legg.*

le chant doucement en dehors

Figura 100 - compassos 25-27

-do médio da terceira sílaba. É verdade que, diferentemente do que se passa nas *mélodies* anteriores, a linha vocal de “Éventail” não conta com qualquer indicação de dinâmica; logo, se por um lado não há a determinação de que a voz deva ser empregada com suavidade, por outro também não é indicado um uso de intensidades mais fortes no canto.

Resta, portanto, que a ausência de notações dinâmicas para a voz determina que esta deve se orientar pelas flutuações do piano; de certa forma, aqui a voz deve acompanhar o instrumento, e não o contrário (como em geral ocorre) – e isso se alinha ao estatuto do piano nos *Trois Poèmes*, pois seus padrões rítmico-melódico-tímbricos não se limitam ao papel de acompanhamento.

A contextualização complexa que o signo-tradução opera em relação ao signo-original, no âmbito da modalidade de atividade sógnica de contiguidade por referência, coloca-o alternadamente em situações de tensão e de languidez. A primeira estrofe, por exemplo, é cantada numa linha melódica (figura 101) em que abundam cromatismos (compassos 5, 6, 7 e 9) e que enfatiza curvas descendentes de segunda menor (compassos 5 e 6) e de terça maior (compassos 8 e 10).

Figura 101 - compassos 5-10

O movimento ascendente aposto ao último verso desse quarteto (figura 102), que *a priori* poderia reverter o caráter tenso, apenas faz acentuá-lo com o Fá sustenido prolongado da sílaba final (compasso 12), que compõe um trítono com o Dó bequadro do compasso anterior.

Figura 102 - compassos 11-12

Também se observa tensão no discurso musical da terceira estrofe, apesar de que isso se dá sobretudo em virtude das linhas de piano (figura 103): tanto na descida cromática dos arpejos de três notas que ocupa os compassos 25 e 26 quanto nos padrões parabólicos de cinco notas (compassos 27-35) iniciados em trítono e terminados, não raro, em nota que compõe um intervalo de segunda menor com a nota inicial do padrão, as dissonâncias sonoras dominam a parte instrumental da música do quarteto em questão. A linha vocal, porém, não deixa de apresentar tensões, embora em menor grau: um cromatismo de três

Figura 103 - compassos 25-29

notas conduz a uma subida de terça menor nos compassos 28-29 (figura 104); no compasso 32 (figura 105), a voz sobe e desce num intervalo de segunda menor; uma descida de segunda menor, no compasso 33 (figura 105), se prolonga com a duração de semínimas; o verso final da estrofe (compassos 34-36; figura 106)) conclui uma melodia de caráter pentatônico com uma segunda menor ascendente.

Figura 104 - compassos 28-29

Figura 105 - compassos 32-33

Figura 106 - compassos 34-36

Na música da segunda e da quarta estrofes, são contextos de sensualidade que se sobressaem: dos compassos 14 a 23 (figura 107), os intervalos consonantes predominam na linha vocal, com raras exceções; isso, aliado à ausência de pausas e às durações mais longas das notas cantadas, confere uma característica mais fluida às melodias executadas pela voz. O piano, por sua vez, providencia um preenchimento rítmico (figura 108) mais

U - ne frai - cheur de cré - pus - cu - le Te vient à cha.que bat.te -
 ment Dont le coup pri - son - nier re - cu - le L'ho - ri -
 zon dé - li - ca - te - ment.

Figura 107 - compassos 14-23

contínuo que o apresentado na estrofe anterior, com progressões de acordes maiores em primeira inversão com a sétima menor no baixo tocadas pela mão esquerda e de díades de oitava na mão direita – ambos tocados em *legato*. Após os compassos 13-16, os acordes à mão esquerda transformam-se em tétrades de sétima alteradas, com o recuo da quinta justa para quinta diminuta; as dinâmicas suaves do piano (*pp*, *più pp*, *p*) permitem que todos os acordes soem agradavelmente – mesmo os trítomos gerados pela alteração da quinta têm sua dissonância pacificada.

Figura 108 - compassos 14-21

São pentatonismos que surgem na melodia vocal do quarto quarteto (figura 109), após o cromatismo residual dos compassos 37-39, para opor a tensão com a sensualidade. O piano passa dum padrão de acordes que lembra o da segunda estrofe para um mais lânguido, baseado em longos acordes formados por quintas e uma melodia ascendente de Fá - Dó em duas oitavas. Fica, assim, evidente que a atividade sígnica de contiguidade por referência no signo-tradução apresenta o signo-original ora sob a égide da tensão e da dissonância, ora sob a da sensualidade e da consonância; isso ecoa, como visto em 6.1, as tensões fundamentais do poema: por um lado, a volúpia da voz do leque entra em atrito

Figura 109 - compassos 40-42

com o afeto da voz paterna; por outro, a proposta de jogo sensual não deixa de envolver certa perturbação por parte do eu-lírico (leque), devido à relação de submissão e passividade envolvida. Especialmente, o tratamento tenso dado ao terceiro quarteto reflete a tensão da sexualidade irrealizada representada pelo beijo que não pode jorrar nem se acalmar.

A interação entre signo-tradução e convenção de articulação constitui o último aspecto de contiguidade a ser examinado no âmbito das relações intracódigo. Se, no poema de Mallarmé, são poucas as instâncias em que a convenção linguística é contestada (uso de ponto de exclamação ao final duma frase que começa pela inversão verbo-sujeito típica de construções interrogativas, na quarta estrofe; o contorcionismo sintático do último quarteto) – e nisso “Autre Éventail” se revela bastante claro, do ponto de vista sintático¹⁰⁴ –, na *mélodie* de Debussy as convenções do código musical desmoronam. E isso, por várias razões: a linha vocal não apresenta recorrência de motivos, padrões ou contornos (exceção às curvas descendentes atribuídas às rimas femininas), tampouco similaridades significativas que permitam a identificação de temas e variações; as linhas de piano também não podem ser categorizadas em esquemas de alternância de motivos e desenvolvimentos – a única célula de repetição se encontra no motivo de abertura de “Éventail” (arabesco ascendente e padrão de acordes descendentes; compassos 1-3; figura 110), que reaparece ao início da segunda estrofe (compassos 12-14) e da última estrofe (compassos 47-49), exatamente como se apresentou no começo da *mélodie*. O princípio de identidade que ele instaura, entretanto, diz menos respeito à alternância entre seções musicais do que a uma recorrência de material sonoro como meio de renovação do discurso musical: em sua primeira aparição, ele é seguido por um padrão esparso e incons-

¹⁰⁴ Não apenas as frases do poema se apresentam bem-definidas, graças ao fato de que cada uma se encontra dentro dos limites duma estrofe separada, como também a construção sintática de cada frase é menos baseada em truncamentos, inversões e elipses do que poder-se-ia temer.

Figura 110 - compassos 1-4

-tante que recobre toda a primeira estrofe; após seu primeiro retorno (figura 111), as linhas de piano que conduzirão o segundo quarteto mostram-se como um desdobramento dos últimos compassos do motivo de abertura, ulteriormente modificado em variações rítmicas e harmônicas.

Figura 111 - primeiro retorno do motivo de abertura (compassos 11-17)

Mesmo as violentas tercinas descendentes que introduzem a terceira estrofe revelam-se oriundas do material musical do padrão de abertura, pois baseiam-se numa sucessão cromática de oitavas – intervalo diádico tocado pela mão direita no segundo compasso do motivo inicial. As configurações intervalares e rítmicas dos primeiros acordes da *mélodie* ressurgem ao final do terceiro quarteto, e sofrem sucessivas variações até a terceira e última aparição do motivo (figura 112), que resulta numa modificação final em que adiciona-se uma nota medial às oitavas agudas e suprime-se a nota mais aguda das tétrades tocadas pela mão esquerda.

Logo, “Éventail” não se estrutura de acordo com as normas da convenção musical da época de sua composição; seu princípio configurador não reside em segmentações preestabelecidas do sintagma sonoro, mas na transformação contínua do material musical.



Figura 112 - segundo retorno do motivo de abertura (compassos 47-51)

Os poucos núcleos de identidade e recorrência que figuram na *mélodie*, apesar de não assumirem a função prevista pela convenção, agem justamente para evitar que o discurso musical se desvincule completamente de toda norma: mesmo que se afaste dos esquemas estruturais que regiam o código, não se pode dizer que Debussy tivesse intenção de romper completamente com a tradição; tencionava, sim, flexibilizá-la, utilizá-la à sua maneira. Dentro das composições debussynianas, os elementos convencionais se transformam em simulacros de convenção: ao mesmo tempo em que fornecem balizas interpretativas para o ouvinte, são empregadas em decorrência de seu valor sonoro, tímbrico, rítmico ou harmônico – mas não como signo de previsibilidade dentro duma cadeia doutros signos que se implicam mutuamente de acordo com leis estruturantes externas. É na imanência do discurso musical debussyniano – e não em relação com um dogma transcendente – que os elementos da convenção agem como princípio de estruturação; legissignos reconhecíveis, mas que contraem funções semióticas diversas.

Dessa forma, podemos dividir “Éventail” em um número de cenários musicais que se sucedem como um fluxo que obedece a leis e impulsos próprios, e não em uma forma fechada:

Cenário musical	Compassos
I	1-11
II	12-24
III	25-35
IV	36-39
V	40-46
VI	47-65

Tabela 2: Divisão dos cenários musicais de “Éventail”

Encerra-se, assim, a análise do signo-tradução relativamente ao primeiro modo de captação das relações intracódigo. Passando ao segundo modo, da atividade sígnica por similaridade, a primeira modalidade a ser abordada é a da semelhança de qualidades. Afora os elementos de similaridade qualitativa predeterminados pela forma poética (regularidade métrica, rimas cruzadas), são poucos os processos semióticos dessa

natureza cuja atuação apresente importância em “Autre Éventail”: a simetria do verso 12 (*Ne peut jaillir ni s’apaiser*), dividido em dois hemistíquios isossilábicos e isorrítmicos que principiam por partícula negativa e terminam com verbo no infinitivo; as aliterações constantes de consoantes líquidas (*Dont le coup prisonnier recule/L’horizon délicatement; Se couler du coin de ta bouche/Au fond de l’unanime pli!*), sibilantes (*Stagnants sur le soir d’or, ce le’est*) e fricativas (*Vertige! voici que frissonne*).

Apesar disso, sobejam exemplos de relações de semelhança qualitativa na *mélodie* “Éventail”: como já citado anteriormente, o motivo pianístico de abertura constitui o eixo principal dos processos semióticos de similaridade formal, devido a sua recorrência no sintagma musical e às transformações que ele sofre para originar novos elementos sonoros. Entre sua primeira aparição e o padrão disperso que pontua o primeiro quarteto, constata-se similaridade por enarmonia entre o Sol bemol que inicia a curva melódica ascendente do motivo de abertura e o Fá sustenido que orienta os quatro primeiros compassos do padrão que o segue (figura 110, acima). O contorno dos arabescos de fusas também se assemelha ao da curva que abre a *mélodie* por causa de seu desenho ascendente, apesar de substituir os intervalos de tons inteiros por terças menores. Na segunda aparição do motivo inicial, é sua segunda parte (curva descendente de acordes) que desencadeia similaridades qualitativas: o padrão que recobre o segundo quarteto explora a textura musical possibilitada pelas configurações intervalares no registro agudo (díade de oitava) e no grave (tétrade baseada em intervalos de quarta aumentada, terça menor e quarta diminuta) primeiramente desdobrando sua tendência descendente por mais um compasso; depois, oscilando entre duas alturas num intervalo fixo de um tom durante dois compassos (figura 111, acima). Nos compassos 17 e 18, a díade permanece em mínimas estacionárias de Fá, enquanto a tétrade sofre uma alteração de meio tom ascendente em suas segunda e quarta vozes (cp. 17) que é desfeita brevemente (cp. 18) e fixada nos compassos 19 a 24 (figura 113).

A descida cromática em tercinas de oitavas (compassos 25-26) constitui um desdobramento *sui generis* das díades de oitava que perduraram até o compasso 24 – prova disso é que o ponto de partida da curva descendente é o mesmo Dó sustenido que encerrou o padrão do compasso anterior. O material musical da segunda parte do motivo de abertura retorna somente nos compassos 36 a 39, com alterações rítmicas. Finalmente, na terceira repetição, ocorre a já mencionada supressão da nota superior das tétrades e o acréscimo duma nota medial à díade (figura 112, acima) – modificação que orienta uma série de explorações ulteriores (compassos 57-60).

Figura 113 - desdobramentos da segunda parte do motivo de abertura (compassos 14-24)

Na segunda modalidade de atividade sígnica por similaridade – a da semelhança por justaposição –, “Autre Éventail” mostra-se quase totalmente desprovido de exemplos de processos semióticos em que a contiguidade sintática revela paralelos entre os signos: a única ocorrência de interação justapositiva se encontra nos dois primeiros versos da segunda estrofe (*Une fraîcheur de crépuscule/Te vient à chaque battement*), onde a invocação do ar fresco da hora crepuscular que é feita por meio da movimentação do leque revela a semelhança entre brisa natural e brisa artificial à sensorialidade humana. Conquanto não exatamente surpreendente ou inesperada dentro duma lírica finissecular, a força da aproximação entre os dois termos reside na revelação da equivalência de qualidade e sensualidade entre o frescor oriundo da chegada da noite e o que é gerado por uma mera movimentação de ar (ritualizada na performance) – ou seja, em propor que o crepúsculo (e toda a sua complexidade qualitativa e sinestésica) pode ser conjurado com um movimento do leque.

Na *mélodie*, encontram-se variadas instâncias em que a justaposição de música e texto suscita similaridades. Já foram mencionadas as maneiras como os grafismos dos compassos finais ecoam tanto o leque quanto o cenário natural que são mencionados nas linhas vocais; há, ainda, a relação entre a palavra *Vertige*, o intervalo disjunto de oitava descendente em que ela é cantada e o fundo instrumental frenético de notas que caem sucessivamente – aí, a desorientação implicada pela vertigem é refletida na queda vocal

e na agitação dissonante do piano. Os tremores do espaço e a existência paradoxal do *grand baiser* no restante da estrofe se alinham às curvas rápidas e irrequietas de fusas em intervalos melódicos de tons inteiros, que se deslocam para cima e para baixo na textura musical em semitons (figura 114).

The musical score for Figure 114 consists of three systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "Ver-ti-ge!" and a piano accompaniment starting with a *Rapide* tempo, marked *mf*, featuring triplets. The piano part then transitions to a *Mouv^t* tempo, marked *pp* and *sempre legg.*, with the instruction "le chant doucement en dehors". The second system shows the vocal line with the lyrics "voi-ci que fris-son-ne L'es-pa-ce" and the piano accompaniment continuing with a similar texture. The third system shows the piano accompaniment continuing with a similar texture.

Figura 114 - justaposição de texto e música na terceira estrofe

A semântica de *fond*, no último verso da quarta estrofe, se desdobra nas linhas de piano que abandonam as regiões agudas e ocupam um registro mais grave (figura 115).

The musical score for Figure 115 consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "Cédez, très peu - bou-che Au fond de l'u-na-ni-me pli!" and a piano accompaniment. The piano part features a shift to a lower register, marked *pp*, with triplets. The second system shows the vocal line with the lyrics "Cédez, très peu -" and the piano accompaniment continuing with a similar texture.

Figura 115 - justaposição de texto e música no fim da quarta estrofe

As diferentes figurações metafóricas e metonímicas do leque em “Autre Éventail” só podem ser percebidas através duma leitura interpretativa que dê conta de unir as

expressões presentes no poema ao objeto em questão por intermédio dum termo medial, obtido via dedução. No domínio da semelhança por mediação (última modalidade de atividade sígnica por similaridade), portanto, encontramos um dos processos semióticos mais fundamentais para a semiose do poema: a utilização de imagens variadas e algo obscuras para instaurar a presença do leque sem nomeá-lo diretamente. Aí reside o principal aspecto hermético de “Autre Éventail”: o objeto que nomeia o texto poético só é evocado ao longo dos cinco quartetos por meio de processos associativos pouco óbvios – e bastante idiossincráticos da poética mallarmaica.

A necessidade imperiosa de levantar constantemente uma panóplia de traços semânticos do leque para dar conta do sentido poemático força o leitor, simultaneamente, a se dar conta da riqueza semiótica desse objeto. Dessa forma, ele é inferido no quarto verso com a mediação da característica formal-funcional que compartilha com a asa (formato assumido quando desdobrado, capacidade de movimentar ar); ao final da quarta estrofe, é o reconhecimento da ação que cria a dobra (*pli*) no mecanismo do leque (que dobra-se sobre si mesmo) que possibilita a percepção de sua presença; a forma linear que assume quando fechado (dobrado) alinha-o formalmente ao cetro no começo da quinta estrofe; no penúltimo verso do poema, o traço cinético e aéreo que o voo compartilha com o leque em uso permite que este seja identificado no *blanc vol fermé*.

Não é apenas no âmbito das figurações do leque que a mediação interpretativa se faz necessária para compreensão de similaridades que geram o sentido poemático; há ainda dois outros momentos em “Autre Éventail” em que esse processo se faz necessário. Na terceira estrofe, a estrutura comparativa que une sintaticamente o espaço (*L'espace*) ao beijo (*un grand baiser*) exige a busca por um traço semântico que resolva o emparelhamento de duas entidades tão diferentes; ele é obtido na ação que caracteriza o primeiro termo (*frissonne*), como qualidade de vibração ou tremor que se deduz na adjetivação enlouquecida (*fou*) dada ao beijo devido à natureza paradoxal e contraditória de sua existência. No último verso, o fogo do bracelete (*le feu d'un bracelet*) só é compreensível com a inferência da pedraria incrustada no adorno como termo de mediação; em comum entre as duas entidades, portanto, o faiscar e a coloração quente – que pode variar de acordo com a interpretação (vermelha, alaranjada ou amarela) sem inviabilizar a associação (pois pouco importa se a gema em questão se trata de ágata, opala, berílio, rubi, jaspe, topázio, zircônia ou âmbar).

No caso da *mélodie*, a atividade interpretativa revela semelhanças num certo número de ocasiões: os contornos rítmicos e melódicos específicos do motivo de abertura

(figura 116), por exemplo, mostram-se similares aos movimentos executados pelo leque durante a performance relatada no poema, tanto em sua abertura rápida (iconizada pelas fusas ascendentes do arabesco inicial) quanto em seus abanos (iconizados nos acordes que se alternam entre grave e agudo, como o leque indo dum lado ao outro).



Figura 116 - motivo de abertura: iconização dos movimentos do leque

Dessa forma, as linhas de piano que recobrem a segunda estrofe apresentam uma das etapas da performance ritual: o abanar constante do leque, com determinadas variações rítmicas, perceptível na maneira como o padrão de acordes se repete nos compassos 14-16 e se desdobra em três variações sucessivas nos compassos 17-24 (figura 117).



Figura 117 - variações do padrão de acordes na segunda estrofe

O voo contido do leque ecoa nos curtos arabescos ascendentes que pontuam o primeiro quarteto: a tensão que envolve as sucessivas tentativas frustradas de alçar voo é reproduzida no caráter dissonante das notas empregadas na curva melódica.



Figura 118 - iconização do voo na primeira estrofe

Enfim, na terceira etapa de análise (captação e recriação da forma do signo-original enquanto qualidade) devemos constatar de saída que a qualidade individual de “Autre Éventail” é gerada por processos semióticos que operam a partir de tensões estéticas presentes no nível do eu-lírico (se o pai-poeta ou o leque), do tom do discurso (se paternal e afetuoso ou se venal e voluptuoso) e da sensualidade (prometida porém irresolvida). Isso quer dizer que a semiose poemática é dada num discurso dissonante em que a coexistência de duas vozes gera instabilidade interpretativa e interpenetrações perturbadoras (o discurso pode ser lido como incestuoso). Paralelamente, a sensualidade presente no poema se apresenta sob o signo da contradição e da impossibilidade, uma vez que a tentativa de sedução ou atualização da sexualidade (o *grand baiser*) permanece virtualidade, e a ausência da figura do amante determina uma cumplicidade entre mulher e objeto que, entretanto, limita-se a uma ritualização do uso comum deste (não se concretizando, portanto, a sexualidade).

A sobreposição de duas vozes distintas na prosopopeia de “Autre Éventail” se torna evidente na carga sensual da quarta estrofe (a imagem criada principalmente por *Se couler du coin de ta bouche*, e potencializada por *paradis farouche*) e estabelece as duas possibilidades de leitura (e, por conseguinte, de interpretação das cenas e símbolos). A *mélodie*, todavia, como signo-tradução, necessita realizar escolhas estéticas na transposição musical que possivelmente não permitam uma leitura ambígua.

Com linhas melódicas que não privilegiam nem uma dicção nem outra, “Éventail” ensaia preservar a ambiguidade de registro; isso se dá com o tratamento tenso dado às estrofes 1 e 3, a qualidade neutra da estrofe 5 e a sensualidade ambivalente das estrofes 2 e 4 (mesmo a languidez do quarto quarteto dificilmente poderia ser caracterizada como voluptuosa). Tais recursos, entretanto, trazem uma nova problemática: nem a voz do leque nem a voz do poeta-pai preveem uma enunciação perturbada como a que é dada no primeiro e no terceiro quartetos. Poder-se-ia argumentar que, nessas instâncias, o texto musical iconiza a dissonância gerada pela sobreposição de vozes: ele se apresenta alternativamente como belo e como perturbador porque o poema pode ser lido de ambas as maneiras.

Essa justificativa não se nos afigura plenamente satisfatória, pois nas estrofes remanescentes as vozes também se misturam, e nem por isso mostram-se dissonantes; mesmo a quarta estrofe, em que a sensualidade assume caráter mais voluptuoso que terno – tornando-se, por isso, ponto de dissonância privilegiado do poema –, é enunciada de maneira consonante.

Antes, parece-nos que a qualidade tensa da primeira estrofe e da terceira traz à tona uma terceira voz – que não se expressa independentemente no discurso poemático, mas que se faz presente como subjetividade. Trata-se, é claro, da terceira pessoa envolvida no enredo de “Éventail”: a figura feminina que manuseia o leque. Os momentos de dissonância musical são precisamente os momentos do discurso poético em que se esperaria perturbação na subjetividade da mulher: nos primeiros quatro versos, em que a proposta inusitada do leque é ouvida (poderíamos, mesmo, pensar no estranhamento causado por um leque falante), e na porção central do poema, em que ela é acometida por vertigem e sua sensorialidade se perturba. O signo-tradução traz, assim – com recursos exclusivamente musicais – uma terceira subjetividade (a do enunciatário) à enunciação, e fá-la manifestar-se nas entrelinhas das palavras do discurso dos enunciadores. Isso se passa dessa forma porque a performance descrita no texto poético une leque e mulher, dominado e dominador, numa só entidade – bifacetada, mas partilhando o mesmo ritual, o mesmo *hic et nunc*. Se na performance dois se tornam um, então no discurso o mesmo deve ocorrer; e ocorre, no signo-tradução que é a *mélodie*.

Quanto ao segundo nível de tensão de “Autre Éventail”, constatamos que a sensualidade implicada na proposta do eu-lírico e mostrada na subsequente descrição da performance é de natureza irresolvida: a volúpia e a sensualidade não levam à consumação de um ato sexual; tampouco pode-se dizer que, com o fechamento do leque (que descansa apoiado no bracelete da mulher), a performance se encerra e acontece o repouso, pois não há indícios de que essa constitua a etapa final. Nada impede que a performance prolongue-se para além dos limites discursivos do poema; a tensão sexual permanece, assim, irresolvida. Logo, não há clímax a ser atingido; cada etapa da performance justifica-se em si mesma, como processo aberto que pode se estender *ad infinitum*, no qual importa apenas a fruição de cada momento. Há, portanto, uma tendência à abertura, à continuidade – ao encadeamento de cenários, e não à progressão narrativa.

As qualidades musicais que são transferidas para cada uma das estrofes em “Éventail” – tensão para primeira e terceira, sensualidade para segunda e quarta, repouso para a quinta – parecem refletir essa natureza peculiar da performance sensual: clímax nenhum é dado no discurso musical. Uma espécie de regularidade ou homogeneidade permeia toda a *mélodie*, cujo encerramento reproduz a ausência de gozo na extinção lenta e gradual do som – o efeito é análogo ao de *fade-out*: o sintagma não tem fim; permanece em movimento, porém distancia-se gradualmente do receptor até sair de seu alcance.

Nesse aspecto, vê-se que o fim de “Éventail” é deveras inconclusivo: não há retomada do motivo inicial que cristaliza num longo acorde, como em “Soupir”, nem a fórmula de encerramento de “Placet Futile” com arabescos e notas que morrem aos poucos. As linhas de piano se desintegram de maneira desconcertante no compasso 61, e mesmo o acorde de Sol maior tocado no antepenúltimo compasso tem um caráter suspenso em virtude da quinta aumentada (figura 119).



Figura 119 - a desintegração da música nos compassos 61-65 e o acorde suspenso

O único momento que se sobressai no discurso musical – a seção medial, em que a vertigem é iconizada em padrões frenéticos principiados na dinâmica mais forte da *mélodie* (*mezzo forte*) – dificilmente poderia ser classificado como clímax, dado seu caráter tenso e dissonante que nega o repouso. Não há, portanto, um ponto culminante numa progressão em “Éventail”: como a performance constitui uma sequência de manobras a serem fruídas sensualmente sem que a volúpia se extravase, também a música apresenta uma sucessão de estados que não conduzem a um apogeu, mas que se encadeiam.

7 - Considerações finais

(...)
*Nous naviguons, ô mes divers
 Amis, moi déjà sur la poupe
 Vous l'avant fastueux qui coupe
 Le flot de foudres et d'hivers ;*

*Une ivresse belle m'engage
 Sans craindre même son tangage
 De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
 A n'importe ce qui valut
 Le blanc souci de notre toile.
 – Stéphane Mallarmé*

Como mencionado na Introdução, um dos aspectos intrigantes dos *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* são os parâmetros de escolha que permitiram a cristalização desse ciclo vocal no objeto específico que ora tivemos oportunidade de estudar: a seleção, no eixo paradigmático da obra poética de Mallarmé, de três poemas; a combinação, no eixo sintagmático da composição musical de Debussy, de três *mélodies*.

A razão pela qual o compositor escolheu textos tão pouco populares dentro da obra do Príncipe dos Poetas para compor seu ciclo vocal não é evidente; em todo caso, demonstra sua familiaridade com a poesia de Mallarmé e seu conhecimento dum *corpus* poético para além dos poemas mais conhecidos que poderiam figurar em compilações e antologias da época. Mesmo assim, se imaginarmos uma linha do tempo das incursões mallarmaicas de Debussy, vemos que o primeiro poema abordado pelo compositor foi "Apparition" (que, publicado em 1883, data de 1863); dez anos depois, é o "Faune" que é transposto em música. Nota-se claramente uma tendência à complexificação, tanto na seleção do texto poético quanto nos meios musicais empregados; poderíamos, dessa forma, esperar que a terceira exploração debussyniana da poesia de Mallarmé traduziria de modo ainda mais elaborado uma amostra poética ainda mais desconcertante – sobretudo se considerarmos que o compositor se encontrava no ápice de sua carreira artística, logo após completar o desafiador balé *Jeux*.

Há, por isso, algo de inesperado na manobra de Debussy ao atrelar o retorno a Mallarmé a um retorno às suas mais antigas escolhas estéticas. Seus ciclos vocais mais recentes (1910) associavam a *mélodie* aos poemas de escritores do fim da Idade Média (François Villon) e do século XVII (Tristan L'Hermite). Mesmo que consideremos que a gênese dos *Trois Poèmes* remeta à tentativa de revisão e reescrita de "Apparition", e que

tenha sido isso que determinou a forma poético-musical escolhida, não podemos deixar de nos questionar por que a volta a uma *mélodie* composta trinta anos antes, e não publicada, também não poderia acarretar uma volta ao *Prélude*. Contudo, seria errôneo pressupor que o retorno a uma forma musical fixa implique uma estética menos refinada, ou mesmo um retorno ao estilo de juventude do compositor: pelo contrário, os elementos estilísticos debussynianos desenvolvidos ao longo de trinta anos de atividade (durante os quais houve o êxito de obras-primas como *Pelléas et Mélisande*) se fazem claramente presentes no ciclo vocal. Em sua análise das *mélodies* debussynianas, Christian Goubault (2002, p. 134) nota a imaturidade de "Apparition", em contraste com o refinamento dos *Trois Poèmes* (GOUBAULT, idem, p. 155). Desse modo, pode-se constatar que Debussy emprega o formato da *mélodie* apenas para utilizá-lo à sua maneira, com a liberdade que lhe é característica – não é à toa que Nectoux (1998, p. 173) classifica os *Trois Poèmes* como um conjunto de três das mais pessoais e enigmáticas *mélodies* debussynianas.

Para Stefan Jarocinski (1970 [1966], p. 132), os poemas selecionados revelam certo temor debussyniano de não saber penetrar suficientemente fundo nos textos mais inovadores de Mallarmé, ou mesmo de não poder decifrá-los suficientemente para que sua tradução musical pudesse estar à altura dos originais. Afinal, não se trata apenas de transpor a "harmonia" interna dos poemas, mas também de lidar com sua sintaxe e seu vocabulário barroco, assim como as implicações destes no processo de semiose. Para ter condições de conservar tanto a musicalidade quanto a estrutura gramatical, Debussy teria preferido os poemas menos herméticos e mais próximos duma poética tradicional.

Não apenas o grau reduzido de hermetismo da linguagem constitui um ponto em comum entre os três textos escolhidos para compor o ciclo vocal; também a temática mostra afinidades entre "Soupir", "Placet Futile" e "Éventail": todos tratam de amor – um amor impossível ou irrealizável. Mais que isso, todos trabalham o erotismo de uma maneira diferente, lidando com a sensualidade e a volúpia em graus variados; desse modo, cria-se uma espécie de tríptico erótico que começa pelo lamento do amante solitário, passa pelo pedido espiritual do abade lascivo e se conclui com o convite à volúpia solitária. Nos painéis laterais, portanto, encontram-se o amante que obtém o gozo em seu devaneio e a jovem mulher que, repleta de desejo, entrega-se ao prazer individual ditado por seu leque; no painel central, a renúncia ao amor erótico em favor do amor espiritual ensaia uma conciliação do desejo mútuo entre duas pessoas de classes sociais discrepantes. Nesse ponto, percebemos que Debussy revela um gosto algo conservador – uma vez que

esquivou-se aos poemas mais abstratos e/ou trágicos –, mas também fundamentalmente calcado na sensualidade.

Enfim, é possível perceber que cada um dos três poemas do ciclo vocal apresenta uma forma poética diferente: “Soupir” está escrito em alexandrinos emparelhados; “Placet Futile” é um soneto; “Éventail” é composto por quadras. Talvez não coincidentemente, são essas as três formas poéticas em que a produção lírica de Mallarmé se concentrou a partir de seus vinte anos, e que dominam as *Poésies* (BÉNICHOU, 1995, p. 528). Logo, mesmo que os poemas escolhidos por Debussy não sejam representativos do estilo tardio desenvolvido pelo poeta, eles são estatisticamente representativos no que tange aos aspectos formais.

Identificaríamos nisso um aspecto de fidelidade do compositor a Mallarmé. Deveras, apesar de a teoria da tradução intersemiótica pôr em xeque a noção de fidelidade ao original, pode-se afirmar que Debussy esforça-se por ser fiel aos poemas que traduz musicalmente. Pudemos constatar, nos capítulos de análise, que a preservação da prosódia e das estruturas sintáticas da enunciação orientou a configuração rítmico-melódica das linhas vocais das *mélodies*; igualmente, o sentido dos poemas é otimizado pela estrutura musical.

De fato, apesar de sua natureza desconfiada e individualista, Debussy não teria razões para não ser fiel ao texto mallarmaico: sua própria estética musical corresponde, em sua essência, à poética de Mallarmé: antípodas do wagnerismo¹⁰⁵, eles buscaram a essência das coisas, as verdades nuas e intocadas pela deformação da retórica (JAROCINSKI, 1970 [1966], p. 179). Ambos nos remetem tanto ao som quanto ao sentido; compõem um conjunto simbólico, uma obra total ambígua, encantatória, que evoca a Ideia oculta – e isso só lhes foi possível porque fugiram ao *appassionato* e ao narcisismo; porque desenvolveram técnicas artísticas mui próximas uma da outra, em que

¹⁰⁵ Se é certo, como visto no capítulo 2, que Mallarmé apreciou as obras de Wagner com que teve contato e recebeu forte influência do compositor alemão (o que é atestado pelo poema escrito em sua homenagem), também o é que o pensamento mallarmaico sobre a metafísica estética e a relação entre música e poesia nutre-se, num primeiro momento, do arcabouço wagneriano e dele distancia-se, posteriormente. Conforme Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [1991]), em seu longo ensaio sobre o impacto de Wagner sobre o Príncipe dos Poetas (ao qual remetemos desde já), à supremacia da música promovida pelo compositor, Mallarmé contrapôs a supremacia da poesia. Debussy, similarmente, não demorou a superar seu entusiasmo inicial pela música de Wagner (cuja influência é observável ainda nos *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, por exemplo) e desenvolver uma poética musical menos germânica e mais individual, pautada em valores diversos e que se encaminhava a uma espécie de música “*après Wagner*” – como colocado por David Code (2001, p. 504-508).

a despersonalização lhes permitiu encontrar, enfim, as *correspondances* baudelairianas que nos ligam ao mundo (JAROCINSKI, 1970 [1966], p. 166).

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, Helen. **Between Baudelaire and Mallarmé: voice, conversation and music.** Ashgate, 2009.
- AUSTIN, Lloyd-James. **Mallarmé and Music and Letters.** In: *Bulletin of The John Rylands Library*, XLII, n° 1. Manchester: John Rylands University Library, 1959. pp. 26-34.
- BARRAQUÉ, Jean. **Debussy.** Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- BÉNICHOU, Paul. **Selon Mallarmé.** Éd. Gallimard, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor.** In: *Escritos sobre Mito e Linguagem.* São Paulo: Editora 34, 2011 (1921).
- BENOÎT, Éric. **Les Poésies de Mallarmé.** Paris: Ellipses, 1998.
- BERNARD, Suzanne. **Mallarmé et la musique.** Paris: Nizet, 1959.
- BLEAU, Alexandre. **La crise chez Mallarmé et Debussy.** Dissertação de mestrado. Faculté d'Études Supérieures de L'Université de Montreal, 2007.
- BOUCOURECHLIEV, André. **A Linguagem Musical.** Lisboa: Edições 70, 2003 (1993). Tradução de António Maia da Rocha.
- BONNET, Antoine, FRANGNE, Pierre-Henry (dir.). **Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix.** Collection Aesthetica, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- BREATNACH, M. **Boulez et Mallarmé. A Study in Poetic Influence.** Hants: Scholar Press, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, Estrutura.** In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé.* São Paulo: Perspectiva, 2013 (1955).
- CAMPOS, Haroldo de. **Da Tradução Como Criação e Como Crítica.** In: *Transcrição.* São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CODE, David J. **Hearing Debussy reading Mallarmé: music "après Wagner" in the "Prélude à l'après-midi d'un faune".** In: *Journal of the American Musicological Society*, 54 (3). 2001. pp. 493-554.
- CONNELLY, James L. **The world of Mallarmé's circle – the historical ambiance: 1870 – 1914.** In: *Les Mardis: Stéphane Mallarmé and the artists of his circle.* Miscellaneous Publications of the Museum of Art, No. 61, s/d. pp. 11-22.
- COHN, Roger Greer. **Towards the poems of Mallarmé.** University of California Press, 1965.

- DEBUSSY, Claude. **Trois poèmes de Stéphane Mallarmé**. Paris: Durand & Cie, 1913. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/3_Po%C3%A8mes_de_St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/wiki/3_Po%C3%A8mes_de_St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9_(Debussy,_Claude))>. Acesso em: 18 jul. 2016
- DRIGO AGOSTINHO, Larissa. **De la page blanche à la musique : Mallarmé et l'écriture du silence**. In: *Logosphère*, v. 5. Granada: Universidad de Granada, 2009. pp. 1-12. Disponível em: < <http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos5/logosphre-n5/larissa-drigo-agostinho> >. Acesso em: 3 fev. 2017.
- EVANS, David. **Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé**. Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY. 2004.
- FRIEDERICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: Da metade do século XIX a meados do século XX**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991 [1956]. Tradução do texto: Marise M. Curioni e Tradução das poesias: Dora F. da Silva.
- FROMM, Harold. **From Transcendence to Obsolescence: A Route Map**. In: GLOTFLETY, C., FROMM, H. *The Ecocriticism Reader*. The University of Georgia Press: 1996.
- GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006 (2004). Tradução de Vera Ribeiro.
- GOUBAULT, Christian. **Claude Debussy, la musique à vif**. Paris: Minerve, 2002.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972 (1951).
- HILLERY, David. **Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé: An Essay on Poetic Theory and Practice**. Bern: Peter Lang, 1980.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. Routledge: New York, 2006.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. **L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts: Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski**. In: *Littérature*, n°168. Paris: Armand Colin, dez. 2012. pp. 1-18. Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-4-page-3.htm> >. Acesso em: 23 dez. 2018.
- IMMERSEEL, Jos Van; PIAU, Sandrine. **Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé**, in: Debussy: Mélodies. Naive, 2003. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hIRtD1LC8vQ> >. Acesso em: 05 jan. 2019
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos Lingüísticos da Tradução**. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1968. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes.
- JAROCINSKI, Stefan. **Debussy - Impressionisme et Symbolisme**. Paris: Éditions du Seuil, 1970 [1966].

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Musica Ficta (figuras de Wagner)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016 (1991). Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes.
- LEES, Heath. **Mallarmé and Wagner: Music and poetic language**. Routledge : New York. 2016 (2007).
- MALLARMÉ, Stéphane. **Poésies**. Éditions Gallimard, 1992 [1899].
- MARTINS, José Eduardo. **O som pianístico de Claude Debussy**. São Paulo : Novas Metas, 1982.
- MATTIUSSI, Laurent. **La Musique sans musique: Mallarmé, Valéry**. In: BACKÈS, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle. *Musique et littérature dans la France du XXe siècle*. Presses universitaires de Strasbourg, pp.199-207, 2001. <hal-00903303>
- MCCOMBIE, Elizabeth. **Mallarmé and Debussy: unheard music, unseen text**. Oxford University Press, 2003.
- MOLINARI, Yuri A. P. **Traduzir o Inefável: Roaratorio e Finnegans Wake**. In: Revista Versalete, v. 10, junho 2018.
- _____. **Análise semiótica de poemas de Baudelaire musicados por Debussy**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015. Disponível em: < http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/6639/1/CT_COLET_2015_1_10.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2019.
- NECTOUX, Jean-Michel. **Mallarmé - Peinture, musique, poésie**. Paris: Adam Biro, 1998.
- NESTROVSKI, Arthur R. **Debussy e Poe**. L&PM Editores, 1986.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SHAW, Mary Lewis. **Performance in the Texts of Mallarmé: the passage from art to ritual**. The Pennsylvania State University Press, 1993.
- SMITH, Barbara Herrnstein. “**Poetry as fiction**”. *New Literary History*, 2, 2 (1971): 259-281.
- STAGÉ, A. **Wagner rêvé par Mallarmé: ‘le Chanteur et la Danseuse’**. In: *Romantisme*, n° 57 (Le Musicien), 1987. pp. 65-73. Disponível em: < http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_57_4882 >. Acesso em: 23 dez. 2018.
- VALLESPER, Mathilde. **Pastiche et réécriture: Mallarmé, Ravel, Debussy, le Placet futile**. In : *Revue DEMéter*, dezembro 2006, Université de Lille-3. Disponible via www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/vallespir.pdf

ZUMTHOR, Paul. **Performance, leitura e recepção**. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [2006]. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

ANEXO**Trois Poèmes**

DE

Stéphane Mallarmé*pour CHANT ET PIANO*

MUSIQUE DE

Claude DebussyEDITIONS DURAND & C^{ie}, Paris

4, Place de la Madeleine, 4

United Music Publishers Ltd, London.
Theodore Presser Company, Biga Music (U.S.A.)Déposé chez les brevets internationaux.
Propriété sur tous pays.
Tous droits de réimpression, de traduction,
de reproduction, et d'arrangements réservés.

Copyright by Durand et Cie 1913.

MADE IN FRANCE

IMPRIMÉ EN FRANCE

I. Soupir
II. Placer facile
III. Eventail
Recueil

à la mémoire de

STÉPHANE MALLARMÉ

et en très respectueux hommage

à Madame E. BONNIOT

(Née G. MALLARMÉ)

INDEX



	Pages
I. Soupir	1
II. Placet futile	4
III. Eventail	8



I. Soupir

Calme et expressif $\text{♩} = 50$

CHANT

Calme et expressif $\text{♩} = 50$

PIANO

p doux et soutenu

pp

p très soutenu

Mon â . me vers ton front où rêve, ô cal . me

più pp

sœur, Un au . tom . ne jonché de ta . ches de rousseur Et vers le — ciel er . rant

p *pp* *p* *pp*

2

de ton œil an-gé-li-que Mon-te, com-me dans un jar-din mé-lan-co-

li-que, Fi-dé-le, un blanc jet d'eau sou-pi-re

En animant un peu
vers l'A-zur! Vers l'A-zur at-ten-dri d'Octo-bre pâle et

Cédez -
pur Qui mire aux grands bas-sins sa langue in-fi-nie Et lais-se,

|| au Mouvt

sur l'eau morte où la fauve a-go-nie Des feuil-les erre au vent et

|| au Mouvt

p

pp murmurando

Plus lent

creuse un froid sil-lon, Se traî-

Cédez . . Plus lent

pp subito

pp

ner le so-leil jau-ne d'un long ra-yon.

Très retenu

pp

pp

ppp

II - Placet futile

CHANT

Dans le mouvt d'un Menuet lent ♩=56

p Cédez -
Prin_ces - se!

PIANO

Dans le mouvt d'un Menuet lent ♩=56

p
doux et gracieux

p

Mouvt

à ja - lou - ser le des_tin d'une Hébé Qui p'point sur cet.te tasse au baiser de vos

Mouvt

pp expressif, sans lourdeur

più p

lè vres, J'u - se mes feux mais n'ai rang dis - cret que d'ab -

(à l'aise)

bé Et ne fi-gu-re-rai mê-me nu sur le Sè - vres.

p léger!
M.G.

Comme je ne suis pas ton bi - chon em-bar - bé, Ni

un peu en dehors

la pas-til - le, ni du rouge, ni jeux miè - vres Et que sur

f *p* *pp*

Retenu - - - - - Mouvt

moi je sais ton re-gard clos tom-bé, Blon - de dont les coif -

Retenu - - - - - Mouvt

pp *p*

feurs di - vins — sont des or - fè - vres! Nommez nous... toi de

p *marqué* *M.G.* *p* *M.G.* *p*

qui tant de ris fram - boi - sés Se - joi - gnent en trou - peaux d'a - gneaux ap - pri - voi -

più p *p* *cresc. do*

Serrez un peu - - - //Cédez - //Mouv^t

sés Chez tous broutant les vœux et bê - lant aux dé - li - res, Nommez nous... pour qu'A -

mf *f* *p doux*

.mour ai - lé d'un é - ven - tail M'y peigne flûte aux doigts en - dormant ce ber.

M.G.
sempre dolce
M.G.
M.G.
M.D.

.cail, au Mouvt un peu retardé Princes - se, nom - mez

au Mouvt un peu retardé
molto dim.
p
pp

nous ber - ger de vos sou - ri - res.

pp
rapide et léger
ppp
M.D.

III - Eventail

Scherzando ♩ = 76 (Délicat et léger) **Rubato**

CHANT

PIANO

p legg. *più p* *pp*

O rê . veu . se, pour que je plon . ge Au pur dé . li . ce sans chemin,

Sa . . . che, par un sub . til men . son . ge,

Mouvt

Gar . der mon ai . le dans ta main.

Mouvt

p *legg.* *più p*

U . ne frai . cheur de cré . pus . cu . le Te vient à cha . que bat . te .

pp *pp* *pp*

ment Dont le coup pri . son . nier re . cu . le L'ho . ri .

più pp *p* *p*

zon dé . li . ca . te . ment.

Serrez . . //

p *p* *p*

10

Ver . ti . . . ge!

Rapide **Mouvt**

mf *3* *3* *3* *3* *dim. molto* *pp* *sempre legg.*

le chant doucement en dehors

voi . . ci que fris . son . ne L'es . pa . . ce

Cédez un peu . . . // Mouvt

comme un grand bai . . . ser Qui,

fou de nai . tre pour per . son . . . ne,

Ne peut jail - - lir ni s'a - - pai - -

- ser. _____ Sens - tu le pa - ra - dis fa - rou - che

p doux et expressif

p

Ain - si qu'un rire en - se - ve - li Se cou - ler du coin de ta

piu p

Cédez, très peu - - - // Mouvt

bou - che Au fond de l'u - na - ni - me pli!

Cédez, très peu - - - // Mouvt

pp

pp

pp

En retenant peu à peu
jusqu'à la fin

Le

scep-tre des ri-va-ges ro- - - - ses Stag-nants sur

Toujours en retenant

les soirs d'or, ce l'est, Ce blanc vol fer.

Serrez - - // Retenu - - //

. mé que tu po-ses Contre le feu d'un bra.ce.let.

più pp à peine