

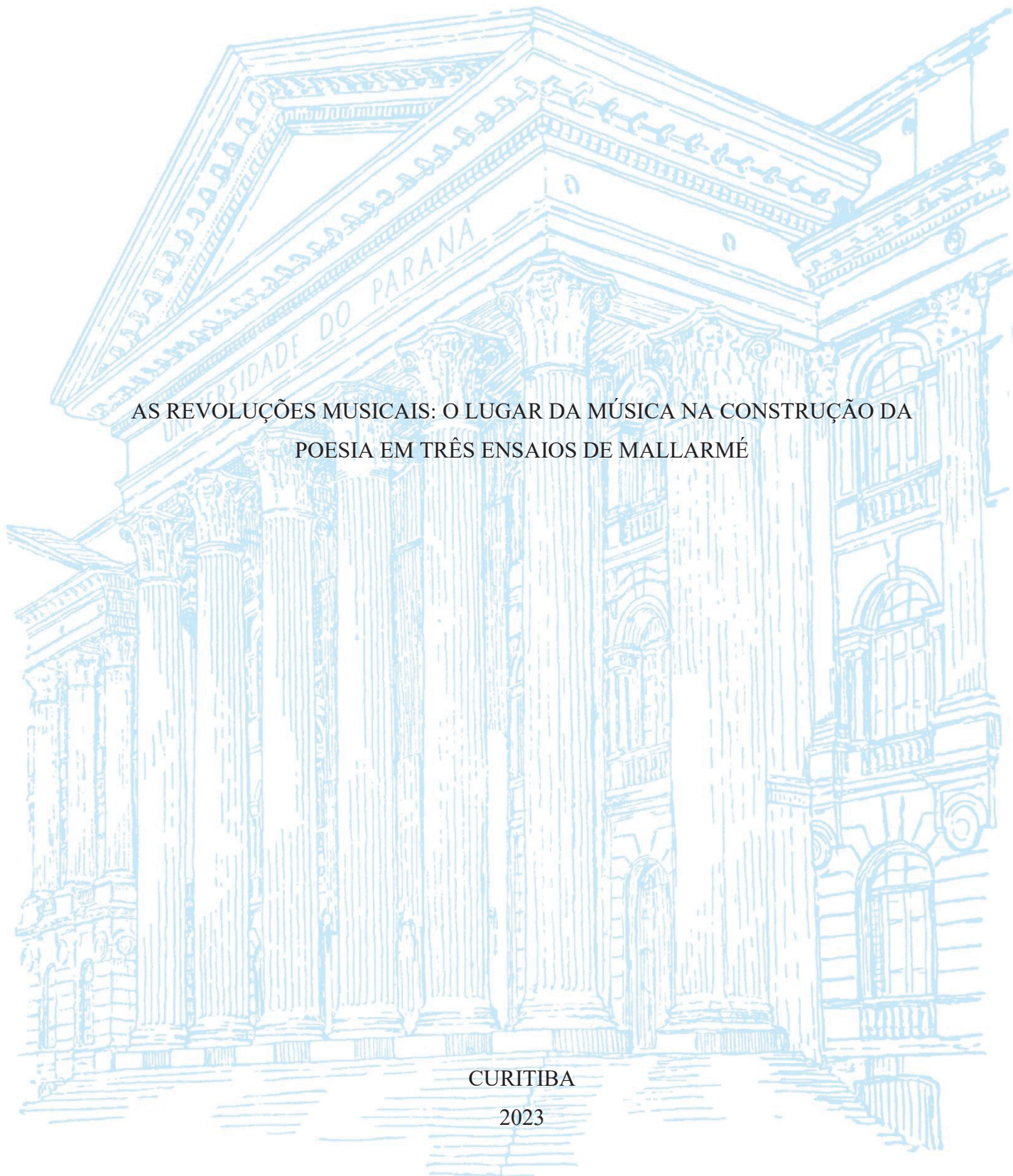
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

YURI AMAURY PIRES MOLINARI

AS REVOLUÇÕES MUSICAIS: O LUGAR DA MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DA  
POESIA EM TRÊS ENSAIOS DE MALLARMÉ

CURITIBA

2023



YURI AMAURY PIRES MOLINARI

AS REVOLUÇÕES MUSICAIS: O LUGAR DA MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DA  
POESIA EM TRÊS ENSAIOS DE MALLARMÉ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras,  
no Setor de Ciências Humanas, na Universidade Federal do  
Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor  
em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Mara Stroparo

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Molinari, Yuri Amaury Pires

As revoluções musicais : o lugar da música na construção da poesia em três ensaios de Mallarmé. / Yuri Amaury Pires Molinari. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Mara Stroparo.

1. Mallarmé, Stéphane, 1842-1898. 2. Música e literatura. 3. Poesia francesa – Séc. XIX. 4. Simbolismo na música. I. Stroparo, Sandra M., 1970-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **YURI AMAURY PIRES MOLINARI** intitulada: **AS REVOLUCOES MUSICAIS: O LUGAR DA MUSICA NA CONSTRUCAO DA POESIA EM TRES ENSAIOS DE MALLARME**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor 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, 30 de Agosto de 2023.

Assinatura Eletrônica

30/08/2023 17:36:03.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

30/08/2023 22:31:13.0

ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

30/08/2023 17:30:40.0

CAETANO WALDRIGUES GALINDO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/08/2023 18:06:08.0

FÁBIO ROBERTO LUCAS

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO)

Dedico esta tese ao Nada. O Nada que encontrou Mallarmé no âmago de um verso, isto é, no âmago de si mesmo. O Nada que engoliu os meus avós, o meu cachorro, o meu amigo, a casa da minha longa infância. O Nada que arrasta meus pais, meus irmãos, meus amigos para cada vez mais longe daqui. O Nada que preside cada linha que escrevo, na tentativa diária de o extravasar – ou redimir.

Ao Nada, estes quatro anos: toda esta dor imensa, toda esta alegria necessária.

## AGRADECIMENTOS

À minha imensa orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo, pelas inumeráveis formas como vem me apoiando e ensinando há seis anos: as disciplinas ministradas, as leituras atentas, os empréstimos de livros, as conversas no portão de casa ou em cafês ou em meio digital, a travessia do Atlântico rumo a uma mesa de pingue-pongue no subsolo de um castelo normando, a paciência e compreensão – especialmente neste último ano de escrita.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Larissa Drigo Agostinho, pela sua valiosíssima participação na banca de qualificação, sua leitura atenta e comentários precisos, sua pesquisa e escrita que há anos vêm me inspirando e motivando.

Ao Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo, por vir acompanhando esta pesquisa desde o mestrado e contribuindo com leituras, livros, conversas, música e participações em bancas.

Ao Prof. Dr. Fabio Roberto Lucas, por toda a rica interlocução durante seu período de pós-doutorado na UFPR e após, pela sua contribuição preciosa a esta pesquisa, pela participação na banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros, pela participação na banca de defesa.

À Dr<sup>a</sup> Mariana Marino, por renovar todo dia sua escolha de compartilhar a vida comigo, por atravessar a pandemia ao meu lado. Sem você, eu não estaria aqui, eu não seria eu.

À minha família quadrúpede, Chicório Augusto Rodrigues, Púmbio Patrício José e Afrânio Peixoto, por me ensinar dia após dia que o amor é um modo de viver e que o passado, como disse Faulkner, ainda não passou.

Aos meus pais, Ms. Alike Pires e Moacyr Molinari, por todo o apoio, incentivo e valorização do meu trabalho, sobretudo durante a pandemia, e por todas as formas de amor.

Aos meus amigos de alma: Me. Willian “Lilo” Dolberth, Queequeg deste Ismael ou Huck Finn deste Tom Sawyer; Me. Marco Lourenço Nepomuceno, Borges deste Casares ou Pound deste Eliot.

À CAPES, pelo financiamento sem o qual esta pesquisa não teria sido factível.

*...que le bruit puisse cesser à une si faible distance  
pour qui coupe, en imagination, une flûte où nouer  
sa joie selon divers motifs celui, surtout, de se  
percevoir, simple, infiniment sur la terre.*

— Mallarmé, « *Bucolique* »

## RESUMO

Esta tese investiga os modos como Stéphane Mallarmé, em sua ensaística, vale-se da música enquanto termo de comparação para elaborar suas ideias poéticas. Partindo das considerações de Arnaud Buchs (2016) sobre a divisão da reflexão poética e musical de Mallarmé em três momentos distintos, propomos uma leitura aprofundada dos três ensaios que Buchs (2016) considera representativos de cada um desses estágios: “*Hérésies Artistiques*” (1862), “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” (1885) e “*La Musique et les Lettres*” (1895). Para tanto, será necessário primeiro contextualizar Mallarmé na história das relações entre poesia e música na França, e frente às diversas tendências de musicalização da poesia que caracterizaram o Simbolismo francês. Em seguida, revisar um recorte da fortuna crítica mallarmeana que permita tanto levantar as questões musicais consideradas mais relevantes na poética de Mallarmé quanto delinear as linhas de força que orientarão as leituras dos ensaios selecionados. Finalmente, um capítulo será dedicado a explorar e problematizar a relação entre Mallarmé e Wagner, particularmente no que tange à construção da poética mallarmaica.

Palavras-chave: música e poesia no século XIX; poesia francesa; simbolismo; Mallarmé.

## ABSTRACT

This doctoral dissertation investigates the ways in which Stéphane Mallarmé uses music in his essays as a term of comparison to elaborate his poetics. Starting from the considerations of Arnaud Buchs (2016) about the division of Mallarmé's ideas on poetry and music into three distinct moments, we propose an in-depth reading of the three essays that Buchs (2016) considers representative of each of these stages: “*Hérésies Artistiques*” (1862), “*Richard Wagner, rêverie d'un poète français*” (1885) and “*La Musique et les Lettres*” (1895). It will be necessary, first, to contextualize Mallarmé in the history of the relationship between poetry and music in France, and in view of the different trends in the musicalization of poetry that characterized French Symbolism. Then, we will review a fraction of mallarméan criticism that allows both raising the musical issues considered most relevant in Mallarmé's poetics and outlining the lines of force that will guide the readings of the selected essays. Finally, a chapter will be devoted to exploring and problematizing the relationship between Mallarmé and Wagner, particularly with regard to the latter's supposed role in the construction of Mallarmé's poetics.

Keywords: music and poetry in the nineteenth century; French poetry; symbolism; Mallarmé.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| FIGURA 1 – <i>Primeira estrofe de “Il était un petit navire”</i> ..... | 37 |
|------------------------------------------------------------------------|----|

## SUMÁRIO

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO.....                                                                           | 12  |
| 1 EXCURSO: O PARADIGMA MUSICAL NA POESIA FRANCESA.....                                    | 15  |
| 2 MALLARMÉ E A MÚSICA EM TRÊS PERSPECTIVAS.....                                           | 28  |
| 2.1 “Mallarmé on Music and Letters” (1959), de L.-J. Austin .....                         | 28  |
| 2.2 Musica Ficta: figuras de Wagner (1991), de Philippe Lacoue-Labarthe .....             | 58  |
| 2.3 La Politique de la Sirène (1996) e La Parole Muette (1998), de Jacques Rancière ..... | 70  |
| 3 DESVIO: “HÉRÉSIES ARTISTIQUES” .....                                                    | 88  |
| 4 O ANTIGO EMBATE TRIUNFAL: MALLARMÉ E WAGNER.....                                        | 115 |
| 5 APOSTASIA: “RICHARD WAGNER, RÊVERIE D’UN POÈTE FRANÇAIS. ....                           | 135 |
| 6 REFORMA: “LA MUSIQUE ET LES LETTRES” .....                                              | 162 |
| “HOJE OU SEM PRESUMIR DO FUTURO QUE SAIRÁ DAQUI...” .....                                 | 195 |
| REFERÊNCIAS .....                                                                         | 198 |
| APÊNDICE .....                                                                            | 204 |
| Das fontes .....                                                                          | 204 |
| Obras .....                                                                               | 205 |

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é oferecer uma leitura de três ensaios de Stéphane Mallarmé, observando o papel da música na reflexão sobre a poesia. Esse escopo delimitou-se como consequência da proposta inicial desta pesquisa de doutorado, que a guiou até o momento da banca de qualificação e consistiu em uma investigação das referências musicais em um recorte da obra ensaística de Mallarmé. Por sua vez, essa proposta surgiu como desenvolvimento do projeto de pesquisa inicial, que propunha uma análise da obra poética do autor à luz de uma revisão crítica da bibliografia mallarmeana dedicada à questão musical. Tal projeto, finalmente, deu sequência a uma pesquisa de mestrado que estudou as *mélodies françaises* compostas por Debussy sobre três poemas de Mallarmé e resultou na dissertação “Traduzindo a música de Mallarmé: considerações sobre os *Trois Poèmes de Stéphane de Mallarmé*, de Claude Debussy” (MOLINARI, 2019).

Talvez seja igualmente útil estabelecer aquilo que não constitui o objetivo desta tese: apresentar uma análise exaustiva dos ensaios selecionados; abordar a totalidade dos aspectos musicais implicados no *corpus* analisado; determinar o que poderia ser considerado um posicionamento definitivo de Mallarmé a respeito da música e sua(s) relação(ões) com a poesia, a partir de fatos biográficos e/ou das referências musicais presentes em sua correspondência e nos testemunhos de seus contemporâneos acerca de suas práticas e posturas. Embora tais fontes sejam ocasionalmente utilizadas neste trabalho, em maior ou menor grau, como auxílio na leitura dos ensaios mallarmaicos, não será atribuído a elas papel determinante ou qualquer tipo de precedência em relação aos ensaios.

A área abrangente em que esta tese se inclui, portanto, é a do estudo da questão da música nas poéticas do século XIX. Sua hipótese fundamental é de que Mallarmé recorre à música de modos diferentes ao elaborar, em seus ensaios, cada um dos três estágios de sua poética. A hipótese que deu início a esta pesquisa, e que foi abandonada depois de três anos de escrita, era de que as referências musicais na ensaística de Mallarmé subentenderiam uma poética construída em diálogo com a música (então denominada *musicopoética*), que se distanciaria de noções tradicionais de música e musicalidade. À luz das discussões e das leituras propostas no exame de qualificação, tornou-se nítido que a música é menos um elemento gestacional do que um termo de comparação ao qual Mallarmé recorre para elaborar discursivamente suas ideias (e ideais) poéticas. Nesse sentido, observa-se que ela é mobilizada de três formas diferentes ao longo da ensaística mallarmaica, evidenciando três diferentes modos de encarar a música; e todos eles divergem fundamentalmente dos modos como a música

figurava no universo poético francês em cada uma dessas épocas. Por outro lado, isso evidencia também que o modo como Mallarmé elabora sua poética mudou ao longo dos anos, revelando três estágios distintos de elaboração do seu pensamento e dos seus interesses poéticos.

Para demonstrar tal hipótese, será necessário, em um primeiro momento (capítulo 1), realizar um breve panorama histórico da relação entre poesia e música no contexto francês, particularmente no que diz respeito ao século XIX. Após uma rápida retomada do estatuto dessa relação até o século XVIII, pautada pelo canto, será detalhada a maneira como o Classicismo francês efetivou a separação (teórica e prática) entre essas duas artes; em seguida, examinar-se-á o retorno e fortalecimento do valor arquetípico da música na poesia francesa do século XIX, culminando nos diversos projetos de musicalização da poesia conduzidos pela geração simbolista. Nesse ponto, será possível situar precisamente a questão musical de Mallarmé no *continuum* histórico da lírica francesa, especificamente em relação à sua contemporaneidade, e ponderar as possibilidades de análise.

Subsequentemente (capítulo 2), serão apresentados de maneira pormenorizada os principais referenciais teóricos que informam e norteiam a leitura aqui proposta dos ensaios mallarmaicos: L.-J. Austin (1959), Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [1991]) e Jacques Rancière (1996; 2007 [1998]). É importante frisar que esse recorte sucinto foi delimitado após um extenso levantamento bibliográfico de artigos, capítulos, livros, dissertações e teses dedicados, total ou parcialmente, à questão da música em Mallarmé, e que podem ser consultados no Apêndice desta tese. Diante da miríade de perspectivas analíticas que foram consideradas no momento inicial da pesquisa, houve três obras cujas interpretações da presença musical na obra mallarmaica suscitaram inquietações profundas e ofereceram possibilidades que, aos poucos, se solidificaram em uma hipótese de leitura. “*Mallarmé on Music and Letters*”, de Austin (1959), possibilitou (como poucos estudos desde então) compreender que as formas de Mallarmé se posicionar perante a música mudaram sensivelmente ao longo de sua vida. *Musica Ficta: figures de Wagner*, de Lacoue-Labarthe (2016 [1991]), forneceu uma visão aprofundada dos modos como Wagner atravessa as reflexões desenvolvidas na prosa mallarmaica. Finalmente, *La Politique de la Sirène* e *La Parole Muette*, de Rancière (1996; 2007 [1998]), permitiram observar como a questão musical em Mallarmé é inseparável de preocupações da ordem da representação e da política.

A partir desse ferramental teórico, serão propostas leituras de três ensaios de Mallarmé, enfocando sobretudo o modo como a música é mobilizada nas discussões sobre poesia. No capítulo 3, será estudado “*Hérésies Artistiques*” (1862), artigo de juventude no qual o autor lança as bases de uma poética (ainda incipiente) da obscuridade. O foco da leitura será o recurso

ostensivo à música como modelo estético para a poesia, elaborado como um esvaziamento da sonoridade e um **desvio** em direção à partitura.

Antes de prosseguir ao ensaio seguinte, um segundo excurso (capítulo 4) impõe-se, com vistas a examinar a complexa relação de Mallarmé com o compositor Richard Wagner. Partindo de uma comparação com a postura de Baudelaire para com o músico, proceder-se-á a um estudo dos principais aspectos das ideias wagnerianas que dialogam com a reflexão mallarmaica, para então investigar criticamente a importância de Wagner no desenvolvimento da poética de Mallarmé.

O capítulo 5 abordará “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” (1885), ensaio escrito por Mallarmé sob encomenda de Édouard Dujardin, para ser publicado na *Revue Wagnérienne*. A leitura apresentada nesse capítulo seguirá o movimento retórico mallarmaico de análise da obra de arte total (e, por extensão, da música) no quadro de um projeto de arte moderna às voltas com a crise da representação. Os principais pontos de interesse serão, por um lado, o pressuposto de autonomia da poesia em relação às artes do espetáculo; por outro, o olhar prospectivo do poeta que efetua uma **apostasia** da religião musical, cujo emblema é a orquestra.

O último ensaio a ser lido, no capítulo 6, é “*La Musique et les Lettres*” (1895), originalmente concebido para uma conferência a ser pronunciada na Inglaterra. O foco da leitura será o olhar retrospectivo de Mallarmé sobre o projeto moderno do Simbolismo francês, no âmbito do verso e da representação, e a **reforma** do paradigma musical, desenvolvida sobretudo por meio de uma visão metafísica do modelo sinfônico e de um escrutínio da própria noção de música em sua relação histórica com as Letras.

## 1 EXCURSO: O PARADIGMA MUSICAL NA POESIA FRANCESA

*Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie opportune,  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune*  
– Verlaine, « *Clair de Lune* »

Sobre o diálogo entre poesia e música, Cláudia Neiva de Matos (2008, p. 83-84) considera que o “enlace primordial entre palavra poética e expressão musical” deu-se sob a égide do canto: “a poesia antiga e medieval foi toda mais ou menos cantada ou entoada: tanto a épica dos gregos e a dos romances quanto a tragédia antiga e o teatro medieval; e sobretudo, naturalmente, o lirismo, a palavra lírica de cantos e canções”. O canto, por sua vez, ancorava-se no verso, cujos elementos musicais (rima e metro) determinavam os parâmetros da execução vocal (BERNARD, 1959b, p. 20). Daí que o diálogo entre poesia e música também possa ser caracterizado como um “jugo” ou coerção:

A poesia, irmã da música, associada à música ao longo de séculos, sofreu durante todo esse tempo o jugo do ritmo musical. Nos versos cantados, o acento tônico, ou gramatical (atingindo o fim de uma palavra ou grupo de palavras) desaparecia em prol do acento musical: toda a Idade Média “cantou” os versos pausando apenas nas cesuras e rimas, desprezando todos os elementos lógicos ou emocionais: ao ponto de tais versos não serem sequer pontuados.<sup>1</sup> (BERNARD, 1959b, p. 20, tradução nossa)

É necessário sublinhar o papel central do verso na relação entre poesia e música: tendo sido ele o aspecto que, até o século XVIII, definiu (e, por que não, limitou) a poesia, toda perturbação na relação entre essas artes – toda tentativa poética de aproximação ou distanciamento da música – envolveu necessariamente uma perturbação no verso. Devido a essa união íntima proporcionada pelo verso, as definições de arte tenderam, historicamente, a aproximar a poesia da música:

quer consideremos sua qualidade de artes **temporais** e sucessivas, em oposição às artes do **espaço**, arquitetura, pintura, escultura – apesar das distinções que possam ser feitas entre o “tempo vivido” da música e o “tempo lógico” da poesia; quer consideremos sua qualidade de artes destinadas à escuta, recorrendo a um **material sonoro**.<sup>2</sup> (BERNARD, 1959a, p. 9, tradução nossa, grifos do original).

<sup>1</sup> “La poésie, soeur de la musique, associée à la musique pendant des siècles, a subi, tout ce temps, le joug du rythme musical. Dans les vers chantés, l'accent tonique, ou grammatical (frappant la fin d'un mot ou d'un groupe de mots) disparaissait au profit de l'accent musical : tout le Moyen Âge a « chanté » les vers en s'arrêtant uniquement sur la césure et la rime, au mépris de tous les éléments logiques ou émotionnels : au point que ces vers n'étaient pas même ponctués.”

<sup>2</sup> “soit que l'on considère leur qualité d'arts temporels et successifs, par opposition aux arts de l'espace, architecture, peinture, sculpture – malgré les distinctions que l'on peut faire par ailleurs entre le « temps vécu »

Isso não impediu, ainda segundo Suzanne Bernard (1959a, p. 9), o reconhecimento de uma diferença significativa na “organização dos seus meios sensíveis”: enquanto a música é uma arte essencialmente não-representativa, a poesia, como arte literária, é representativa. Para Matos (2008, p. 84), a constatação (mesmo que tácita) dessa diferença determinou que o “antigo pensamento crítico sobre poesia”, diante da quase indistinguibilidade entre música e poesia, procurasse “parâmetros de análise e julgamento” poéticos não na música, mas na pintura:

O que mais interessa os velhos teóricos e comentadores da chamada Poética clássica – na antiguidade, no renascimento, no século XVII francês – é sua capacidade de figurar e recriar os seres e as ações para a nossa imaginação sensorial. Ao mesmo passo, atribuindo caráter mimético às artes da palavra, privilegiam, para discuti-las, a referência às artes do olhar. (MATOS, 2008, p. 84)

A analogia entre poesia e pintura vem a se fortalecer “a partir do fim da Idade Média, com a difusão da cultura escrita resultante da invenção da imprensa, a elaboração do Classicismo pela cultura das elites, bem como, por outro lado, o progresso da instrumentação e da notação musicais” (MATOS, 2008, p. 84). Os vínculos que uniam as duas artes afrouxam-se, determinando o desenvolvimento de cada uma em rumos diferentes: “a música instrumental, feita para a pura audição; e a poesia escrita, feita para ser lida em silêncio e apenas poder cantar na mente do leitor” (*ibidem*, p. 84). O momento definitivo dessa separação, e da aproximação entre poesia e pintura, ocorre com a proposta classicista de uma “poética da representação” cujo principal sustentáculo, conforme Jacques Rancière (2007 [1998], p. 31), foi a fórmula “*ut pictura poesis*” cunhada por Horácio e retomada por Boileau. Junto a isso, a pesquisa poética francesa nesse período buscou desvencilhar-se da clausura musical do verso primeiramente por meio da introdução de uma maior variedade na dicção do verso, como pode ser observado em Racine e Molière (BERNARD, 1959b, p. 20); depois, em um processo de “desversificação” que procurou retirar o verso do centro da poesia e valorizar outros elementos poéticos (lirismo, imagens, estrutura etc.), inclusive no contexto de uma prática de tradução<sup>3</sup>, conduzindo às primeiras tentativas de poesia em prosa (*ibidem*, p. 24-25).

---

*de la musique et le « temps logique » de la poésie; soit que l'on considere leur qualité d'arts s'adressant à l'oreille, faisant appel à un matériel sonore.”*

<sup>3</sup> Bernard (1959b) destaca as traduções dos Eddas escandinavos por Paul Henri Mallet, do *Ossian* de James Macpherson por Jacques Turgot e dos *Night-Thoughts* de Edward Young por Pierre Le Tourneur, nas quais os tradutores buscaram uma qualidade poética na prosa.

Apenas em meados do século XVIII o diálogo entre poesia e música é redescoberto por G. E. Lessing e, nas palavras de William Marx, começa a influenciar conceitualmente o modo como a poesia enxerga a si mesma:

O paralelo da música e da poesia tem uma história. Até o século XVIII, prevalecia, sobretudo, a máxima de Simônides de Ceos (século VI a. C.): “A pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala”. Mas, com seu *Laocoonte* (1766), Lessing substituiu o tradicional paralelo da literatura e das artes plásticas pela distinção em duas categorias de artes: as da justaposição ou simultaneidade (*nebeneinander*), isto é, as artes plásticas, de um lado; as da sucessão (*aufeinander*), em outras palavras, a literatura e a música, de outro. Desde então, o valor arquetípico da música não parou de crescer ao longo de todo o século XIX, até a formulação de Walter Pater: “Todas as artes aspiram a alcançar a música.”<sup>4</sup> (MARX, 2002, p. 357)

Com efeito, a formulação lapidar de Pater (que Marx altera sensivelmente ao empregar o termo “*rejoindre*” em sua tradução) poderia ser considerada o apogeu do “valor arquetípico da música” nas artes. Não à toa, ela é apresentada no ensaio sobre pintura italiana “*The School of Giorgione*” (1877), em um longo preâmbulo cujo propósito é estipular como tarefa da crítica de arte o julgamento dos modos como cada obra de arte, dentro de sua especificidade intraduzível, lida com seus limites expressivos (PATER, 1877, p. 131). Segundo Pater (1877, p. 133-134), um aspecto inerente das artes é que esse trabalho com os limites proporciona uma “alienação parcial dos seus próprios limites”, isto é, uma penetração nos domínios das outras artes. Há, assim, uma aproximação entre as artes em virtude de suas operações expressivas, e Pater (1877, p. 134) frisa que essa propriedade de “cumprir as condições” estéticas alheias não capacita as artes a tomarem o lugar umas das outras, mas tão somente a “darem força nova umas às outras”, lidar melhor com seus próprios limites.

É nesse sentido que a escultura, por exemplo, aspiraria às cores da pintura para transcender os limites da forma pura; a poesia, às formas da escultura para transcender as figuras de linguagem; e todas as artes aspirariam à condição ou, mais exatamente, ao “princípio da música” (PATER, 1877, p. 134) para transcender a relação arbitrária entre forma e conteúdo, como Pater explica em seguida:

Toda a arte constantemente aspira à condição da música. Pois enquanto nos outros tipos de arte é possível distinguir o conteúdo da forma, e a compreensão sempre pode

<sup>4</sup> “*Le parallèle de la musique et de la poésie a une histoire. Jusqu’au XVIIIe siècle prévalait plutôt l’adage de Simonide de Céos (Vie siècle av. J.-C.) : « La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante. » Mais, avec son Laocoon (1766), Lessing substitua au parallèle traditionnel de la littérature et des arts plastiques la distinction de deux classes d’art : ceux de la juxtaposition ou simultanéité (nebeneinander), c’est-à-dire les arts plastiques, d’un côté ; ceux de la successivité (aufeinander), autrement dit la littérature et la musique, de l’autre côté. La valeur archétypale de la musique ne cessa de croître depuis lors à travers tout le XIXe siècle, jusqu’à la formulation qu’en donna Walter Pater : « Tous les arts aspirent à rejoindre la musique. »*”

traçar essa distinção, no entanto é o esforço unânime de toda a arte obliterá-la. Que o mero conteúdo de um poema, por exemplo, ou seja, seu tema, aqueles incidentes e situações específicos – que o mero conteúdo de uma pintura, as circunstâncias efetivas de um evento, a topografia efetiva de uma paisagem – nada possam ser sem a forma, o espírito, do tratamento, que esta forma, este modo de tratamento, tornem-se um fim por si próprios, penetrem todo o conteúdo: e é em busca disso que a arte está o tempo todo, e é isso que ela atinge em graus variados.<sup>5</sup> (PATER, 1877, p. 135)

O que está em jogo no adágio de Pater é um modo mais profundo de encarar a música dentro do sistema das artes. Antes de ser uma arte das sonoridades agradáveis, e antes mesmo de ser uma arte de arranjos sucessivos (como propôs Lessing), a música é uma arte não-representativa que trabalha com sons puros: à diferença da poesia, da pintura e da escultura, cujos conteúdos são exteriores às suas formas estéticas, o conteúdo da música só existe na sua forma. A “condição” de música, portanto, nada mais é do que a indissolubilidade entre forma e conteúdo, a relação entre significante e significado pautada pela necessidade. Essa propriedade não está ligada de modo algum às “qualidades técnicas” da música, isto é, aos seus procedimentos formais de composição; sintomaticamente, Pater não cita sequer um compositor ou obra musical em seu ensaio, em contraste com os exemplos abundantes para as demais artes. Pelo contrário, a identidade entre forma e conteúdo tem a ver com o material da música e, por isso, é inerente à sua natureza estética.

O crescimento incessante do “valor arquetípico da música” na França do século XIX, como nota Brian Stimpson (1984, p. 4, tradução nossa), já pôde ser observado nitidamente na primeira metade desse século, embora de forma substancialmente diferente daquela que seria observada na metade seguinte:

Embora o interesse na relação entre música e poesia tenha se tornado proeminente entre os poetas das décadas de 1880 e 1890, a ideia em si não era nova e pode ser rastreada ao longo da história da poesia. Durante a primeira metade do século XIX, a música permanece essencialmente como um termo de comparação, sem influência direta, por ora, sobre as estruturas e técnicas da poesia; ela faz parte do *décor* do poema e é usada para evocar o ânimo apropriado. É menos a música em si do que as tentativas de recriar as formas das baladas e canções medievais que estão em evidência.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance, its subject, namely, its given incidents or situation — that the mere matter of a picture, the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape — should be nothing without the form, the spirit, of the handling, that this form, this mode of handling, should become an end in itself, should penetrate every part of the matter: this is what all art constantly strives after, and achieves in different degrees.”

<sup>6</sup> “Though interest in the relationship between music and poetry had become prominent among the poets of the 1880s and 1890s, the idea itself was not new and can be traced back through the history of poetry. During the first half of the nineteenth century music remains essentially a term of comparison without for the moment direct influence over the structures and techniques of poetry; it forms part of the *décor* of the poem and is used to help

É a partir de meados do século, com Nerval, Baudelaire e Mallarmé (VERAS, 2021, p. 65) – além, é claro, de Verlaine –, que começa a ser preparado aquilo que, mais tarde, se delineará como um verdadeiro paradigma musical para a poesia (MARX, 2002, p. 360), principal aspecto da poética simbolista. Este exacerbará (e desenvolverá) o diálogo entre poesia e música que, como visto mais acima, acompanha a lírica desde seu nascimento na Antiguidade grega e que, paradoxalmente, começa a ser questionado justamente com a trinca de poetas citada por Veras (2021, p. 65): Nerval, Baudelaire e Mallarmé. Eles protagonizam aquilo que o autor (*ibidem*, p. 68) denomina de “adeus ao canto”, ou seja, um enfraquecimento sistemático da convenção tradicional de poesia como canto, de poeta como cantor. Um dos objetivos específicos desta tese é demonstrar como isso se dá no caso particular de Mallarmé, em três movimentos distintos: primeiro, em um desvio das convenções românticas e pós-românticas de musicalidade, adotando a partitura como modelo para a poesia; depois, em uma apostasia da religião musical (e wagneriana), contestando o modelo orquestral adotado pelo simbolistas; finalmente, em uma reforma do paradigma musical, com uma tentativa declaradamente moderna de esgotar as possibilidades de musicalidade a partir de uma comparação com a sinfonia.

Via de regra, o paradigma musical da poética simbolista costuma ser definido pela abordagem de seus dois padrinhos e antecessores, Mallarmé e Verlaine; principalmente, em função de um célebre verso deste último, que abre o poema “*Art Poétique*”<sup>7</sup>: “*De la musique avant toute chose*”. Caberia, no entanto, questionar: que música é essa, que assume a primazia nesse axioma verlainiano-simbolista? De acordo com Stimpson (1984, p. 5), para o próprio Verlaine tratar-se-ia de música vocal, ou seja, a música do canto:

O “*de la musique avant toute chose*” de Verlaine é uma reação contra o intelectualismo poético e uma tentativa de obter uma qualidade cantante por meio do fluxo sugestivo dos sons: um uso impressionista de imagens etéreas, metros irregulares e uma sintaxe fluida combinam-se para criar um efeito geral de aparições fugazes e sentimentos delicados.<sup>8</sup> (STIMPSON, 1984, p. 5, tradução nossa)

---

*evoke the appropriate mood. It is less music itself than the attempts to recreate the forms of the medieval “ballades” and “chansons” which are most in evidence.*”

<sup>7</sup> Poema escrito em abril de 1874, mas publicado apenas em 1882, na revista *Paris Moderne*, antes de figurar na coletânea *Jadis et Naguère* (1884).

<sup>8</sup> “Verlaine’s “*de la musique avant toute chose*” is a reaction against intellectualism in poetry and an attempt to achieve a singing quality by the suggestive flow of sounds: an impressionistic use of dream-like images, uneven metres and a fluid syntax combine to give an overall effect of fleeting appearances and delicate feelings.”

Para os jovens poetas do movimento simbolista, porém, o modelo musical mantido em mente era o drama lírico de Wagner (JAROCINSKI, 1970 [1966], p. 86-87), além da musicalidade da poesia de seus dois mentores; e, para Mallarmé, a noção de música que orientou suas referências musicais (e seu trabalho lírico) é inescapavelmente complexa. A fim de compreender devidamente essa complexidade, e a peculiaridade da visão mallarmaica da música, é preciso primeiro examinar mais detidamente os aspectos musicais da poesia francesa na segunda metade do século XIX (mais especificamente, no período entre 1875 e 1895).

Segundo Bernard (1959a, p. 11), a música foi a palavra de ordem no combate declarado pelos poetas ligados ao Simbolismo francês para “libertar a forma poética do jugo da versificação clássica e buscar formas mais flexíveis, mais fluidas, e novas harmonias”. Para as gerações mais jovens, as formas marmóreas e a rígida quadratura métrica impostas pelo Parnasianismo eram incompatíveis com o caráter cambiante da vida<sup>9</sup>, que só poderia ser expresso em uma “poesia fluida, musical, de formas mutáveis” (*ibidem*, p. 12) – ecoando a “prosa poética, musical sem ritmo nem rima, flexível e convulsiva o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma” que Baudelaire famosamente reivindicou no prefácio de *Le Spleen de Paris*. Nessa perspectiva, tratava-se menos de “reintegrar à poesia os valores musicais” supostamente comprometidos por uma poética clássica “plástica demais”, como quis L.-J. Austin (1995 [1951], p. 49-50), do que repensar a própria noção de musicalidade.

Diferentemente da musicalidade da poesia romântica, que se manifestou como “alguns títulos (*Harmonias, Variações, Barcarolas...*), uma certa preocupação com efeitos sonoros e, sobretudo, um grande número de comparações e metáforas” (BERNARD, 1959a, p. 11), os valores musicais parnasianos resumiram-se basicamente à rima e ao “metro rigoroso e abstrato do verso clássico” (*ibidem*, p. 12). Essa musicalidade engessada, restrita à repetição de padrões rítmicos limitados e preestabelecidos, erigiu o alexandrino como seu emblema. Em oposição ao ritmo marcado e previsível imposto pelo alexandrino (que Victor Hugo, no entanto, já havia ensaiado desestabilizar), a geração simbolista anseia por um “ritmo livre e vivo” (*ibidem*, p. 12) que excede a clausura do verso clássico.

O primeiro passo nessa busca por uma nova musicalidade e um novo ritmo para o verso teria sido dado por Paul Verlaine: a “sinuosidade de melodia, ritmo de canções e tendência a

---

<sup>9</sup> A noção da vida como “incessantemente mutável”, conforme a expressão de Viélé-Griffin recuperada por Bernard (1959a, p. 12), evidencia uma percepção aguda dos efeitos da modernidade. A rejeição da poética clássica promovida pelo Parnasianismo é, no fundo, a busca por uma poesia moderna – ainda mais radicalmente moderna do que a poesia romântica. Entender a pesquisa lírica do *fin-de-siècle* parisiense como um projeto moderno de poesia (que começa com uma procura pelo verso moderno) permite compreender por que Mallarmé vê-se tantas vezes às voltas com as ideias de modernidade e de arte moderna em seus ensaios, notavelmente em “*Richard Wagner, rêverie d'un poète français*” e “*Crise de Vers*”.

tratar as palavras como notas musicais” de *Romances sans Paroles* (1874) abriu novos caminhos que *Sagesse* (1881), com seus “desenhos rítmicos ainda mais flexíveis”, ajudou a pavimentar (BERNARD, 1959a, p. 12). A partir dessa libertação dos rígidos moldes parnasianos, os simbolistas dedicaram-se, entre 1880 e 1886, principalmente à pesquisa das possibilidades rítmicas do poema em prosa e do *vers libéré*. O advento do verso livre, em 1886, proporcionou a proliferação de uma enorme variedade de abordagens rítmicas que permaneceram ativas até 1895:

versos bastante livres ou, pelo contrário, quase regulares (como aqueles de H. de Régnier, jogando em torno do alexandrino com versos de 11 ou 13 sílabas para lhe outorgar, diz Mallarmé, “acordes vizinhos”); estrofes de disposições variadas; efeitos de canção (em Laforgue ou Van Lerberghe); eruditas pesquisas de assonâncias, simetrias ou retomadas sonoras, da parte de G. Kahn; tentativas Instrumentistas; ensaios de formas “sintéticas” associando prosa rítmica e versos. Todas essas tentativas audaciosas (e nem sempre coroadas de sucesso) traduzem o desejo comum de dotar as palavras, para além de seu sentido, de um poder musical até então desconhecido.<sup>10</sup> (BERNARD, 1959a, p. 12, tradução nossa)

Nessa panóplia de tentativas de musicalizar a poesia, Bernard (1959a, p. 12) distingue “três aspectos diferentes, correspondentes a três etapas ou, se preferirmos, três ondas sucessivas – que não chegam a se completar, mas, antes, se recobrem umas às outras”: a onda verlainiana, impressionista e anti-conceitualista; a onda instrumental e científica; e a onda wagneriana e de pesquisa de uma “arte total”.

A onda verlainiana pensou a musicalidade como uma reação ao intelectualismo parnasiano em dois níveis. No nível da palavra, opôs ao culto da precisão (e preciosismo) vocabular uma poética da imprecisão que deveria devolver às palavras seu valor sugestivo, considerando que a vagueza de sentido “é justamente aquilo que as palavras não conseguem exprimir, o resíduo musical que sobrevive ao sentido preciso, o halo de sugestão que age não mais sobre nossa inteligência, mas diretamente sobre nossa sensibilidade” (BERNARD, 1959a, p. 13). No nível da frase, desestruturou a sintaxe, opondo ao rigor retórico “uma fluidez que corresponderia melhor ao devir movediço, sempre fugidio, da vida afetiva” (*ibidem*, p. 13), o que incorreu em uma ruptura da quadratura do verso parnasiano. Desse modo, o conceito de musicalidade que orienta a prática da onda verlainiana equipara a música à vagueza e à

<sup>10</sup> “*vers très libres ou au contraire presque réguliers (tels ceux d’H. de Régnier, jouant en vers de 11 ou 13 syllabes autour de l’alexandrin pour en octroyer, dit Mallarmé, « de voisins accords ») ; strophes aux dispositions variées ; effets de chansons (chez Laforgue ou Van Lerberghe) ; savantes recherches d’assonances, de symétries ou de rappels sonores de la part de G. Kahn ; tentatives Instrumentistes ; essais de formes « synthétiques » associant prose rythmique et vers. Toutes ces tentatives audacieuses (et pas toujours couronnées de succès) traduisent le commun désir de douer les mots, au-delà de leur sens, d’un pouvoir musical inconnu jusqu’alors.*”

indefinição, o que Bernard (1959a, p. 14) questiona como uma redução e enfraquecimento da noção de música no contexto poético, resultando em ao menos dois problemas líricos: por um lado, o poema arriscaria tornar-se um devaneio indiscernível e amorfo; por outro, o verso (especialmente o verso livre mais longo) tenderia à dissolução, à anulação do ritmo.

A onda instrumental e científica pensou a musicalidade a partir de uma ideia de harmonia. Influenciada pela teoria romântica das correspondências, particularmente pela sua iteração baudelairiana e pela noção de sinestesia, além da *Teoria fisiológica da música* (1862) de Helmholtz, traduzida para o francês em 1868, a geração simbolista interessou-se pelos fonemas produzidos pela voz humana, cujos harmônicos seriam idênticos àqueles produzidos por instrumentos musicais. A voz torna-se, assim, um instrumento musical, e as palavras podem ser utilizadas como unidades melódicas dotadas de timbres próprios, de acordo com as notas que veiculam (os fonemas). A possibilidade de selecionar e combinar essas notas por meio de aliterações e assonâncias, para além de uma “orquestração” do verso que potencializava seu caráter melódico, permitiria também reforçar determinados timbres e seus harmônicos correspondentes, criando uma “harmonia” do verso (BERNARD, 1959a, p. 15).

Igualmente inspirado em Helmholtz, além do projeto estético de Richard Wagner (especificamente, nas suas ambições filosóficas, na noção de obra de arte total e em recursos como o *leitmotiv*), René Ghil desenvolveu uma teoria dita “instrumentista”<sup>11</sup> que sistematizou as correspondências entre as vogais e os timbres de certos instrumentos, com o objetivo de codificar a “instrumentação verbal” simbolista (*ibidem*, p. 16). Acrescentou, ainda, correspondências cromáticas e afetivas que aprofundaram o simulacro de simultaneidade harmônica que a recursividade sonora das assonâncias projeta de modo ainda insuficiente. As críticas à abordagem “científico-instrumentista” de Ghil e seus discípulos direcionaram-se, naturalmente, às suas pretensões científicas e universalizantes.

A onda wagneriana e de pesquisa de uma “arte total” pensou a musicalidade a partir do conceito de *Gesamtkunstwerk*. Porém, ao invés de simplesmente propor uma maior ênfase na literatura para o projeto de Wagner, os simbolistas dessa vertente tentaram transpô-lo para um plano puramente literário: a síntese de todas as artes, na qual a inefabilidade da música funde-se à intelectualidade da poesia, encontraria um equivalente em “uma literatura ‘wagneriana’ que unisse os diferentes gêneros literários, a poesia assumindo o papel de elemento musical, e

---

<sup>11</sup> É salutar, mesmo que possivelmente desnecessário, lembrar que Ghil tentou granjear a aprovação de Mallarmé a sua teoria poética, solicitando o famoso prefácio ao *Traité du Verbe*. A desaprovação mallarmaica, que mais tarde se explicitaria em uma carta a Dujardin, fica implícita na tergiversação que constitui a maior parte do “*Avant-dire au Traité du Verbe*”: o poeta, mal mencionando Ghil, seu livro e sua teoria, dedicou-se mais às suas próprias considerações poéticas (que, uma década depois, seriam incorporadas a “*Crise de Vers*”).

a prosa, de elemento intelectual” (BERNARD, 1959a, p. 19). Simbolistas como Gustave Kahn, Georges Rodenbach, Adrien Remacle, Édouard Dujardin e Saint Pol-Roux ensaiaram alcançar essa espécie de literatura total em suas obras, primeiramente, buscando inspiração nas qualidades sugestivas e melódicas da prosa de Villiers de l’Isle-Adam e da poesia de Mallarmé; em seguida, encadeando seções em prosa, prosa ritmada e/ou verso umas nas outras, de acordo com suas necessidades expressivas. Bernard (1959a, p. 19-20) sublinha que tal literatura seria bem pouco wagneriana, já que, na teoria, reduz a música à musicalidade da poesia; na prática, emprega procedimentos estéticos que lembram mais uma transposição da estrutura da ópera clássica, rejeitada por Wagner justamente por intercalar árias com recitativos.

Essa alternância entre o canto e a fala, entre a música e o texto, não apenas confinava a presença da música a pequenos interstícios da ópera, como também limitava a presença da melodia, que Wagner desejava priorizar (RASULA, 2016, p. 224-225). Para tanto, desenvolveu um “novo estilo” composicional que “tornava melodiosa toda a textura do drama musical, dissolvendo a ária discreta nesse processo”, de modo a tornar a fala coextensiva à música (*ibidem*, 225-226). Nessa reformulação estrutural da ópera, a orquestra assumiria papel preponderante, exprimindo aquilo que o texto dramático não é capaz de exprimir; ela instauraria, assim, uma melodia infinita (*unendliche Melodie*) (*ibidem*, p. 227) que só encontraria paralelo literário algumas décadas à frente, com as técnicas modernistas mais radicais de fluxo de consciência, como em Joyce e Proust (*ibidem*, p. 231-232).

É importante pontuar que Mallarmé não deixou de ter alguma afinidade ou simpatia, em maior ou menor grau, com essas visões de música e pesquisas musicopoéticas contemporâneas. Em ao menos três ocasiões, reconheceu a importância da flexibilização verlainiana do verso: na entrevista a Jules Huret, Verlaine teria sido “o primeiro a reagir contra a impecabilidade e a impassibilidade parnasianas” (MALLARMÉ, 1985, p. 393); no *médailon* dedicado a Verlaine, ele teria sido aquele que “afrontou, com todo o espanto, o estado do cantor e do sonhador” (*ibidem*, p. 121); em “*Crise de Vers*”, ele teria preparado a variação “tão fluida, voltada a primitivas soletrações” que culminou na “quebra dos grandes ritmos literários” (*ibidem*, p. 241; 250). Ademais, tanto os ensaios quanto a poesia de Mallarmé exibem uma sintaxe extremamente flexível e uma pesquisa rítmica intimamente ligada aos movimentos sinuosos da frase (contudo, a flexibilização mallarmaica difere substancialmente daquela praticada por Verlaine, na medida em que parece buscar um caráter menos melífluo do que “convulsivo”, como quis Baudelaire).

Conquanto não aprovasse a visada instrumentista – inclusive, chegando a manifestar por carta suas reservas ao próprio Ghil, admoestando-o a não deixar o “velho dogma do Verso”

desaparecer (AUSTIN, 1959, p. 28-29) –, Mallarmé também manifestou maior interesse pelos instrumentos musicais do que pelo canto, ao menos enquanto metáfora poética. A esse propósito, Florent Albrecht (2016) já ressaltou a importância do “objeto musical” na obra mallarmaica; é possível acrescentar, além disso, que a metáfora preferida do poeta para designar o verso em ensaios seminais como “*La Musique et les Lettres*” e “*Crise de vers*” é precisamente o instrumento musical. Porém, o desinteresse de Mallarmé pela sonoridade instrumental e pela possibilidade de transpô-la para a poesia por intermédio da voz é patente – mesmo que seja possível inferir, em sua obra poética, uma musicalidade do instrumento que se afirma na mesma medida em que afasta a musicalidade do canto, aspecto que Helen Abbott (2009, p. 9) definiu como uma poética do “*chant-instrument*”.

Quanto aos wagnerianos, Bernard (1959a, p. 20) lembra que foi graças a eles, especialmente por meio de sua atuação na *Revue Wagnérienne*, que Mallarmé conheceu a obra e as teorias de Wagner e, assim, foi levado a refletir mais detidamente acerca das relações entre teatro, música e poesia. Apesar de não ter praticado essa justaposição wagnerista de poesia e prosa<sup>12</sup>, seu projeto do Livro aproxima-se de forma curiosa (e cautelosa) do ideal simbolista de obra literária total, e o mesmo poderia ser dito do “*Coup de Dés*”, com sua dispersão do verso obtida sob a “influência estranha” da “Música escutada no concerto” (segundo o prefácio do poema, na tradução de Haroldo de Campos (2013)).

O próprio modo de ser das afinidades acima elencadas, que se apresentam mais como um diálogo crítico do que como uma identificação ou concessão, evidencia um contraste fundamental entre Mallarmé e seus contemporâneos. Não é à toa que Anna Balakian indica a poética mallarmaica como uma das três formas diferentes de pensar a música na poesia francesa do século XIX, insinuando ainda que a pesquisa musical simbolista alinhava-se mais à musicalidade de Verlaine do que àquela de Mallarmé:

O primeiro [conceito], conforme visto em Baudelaire, encontra nas palavras as mesmas propriedades sugestivas que são inerentes às notas musicais: evocativas de ânimos, mas sem comunicar sentidos específicos. Na poesia de Verlaine, não é a palavra isolada que coloca em ação na mente do leitor associações de imagens, ou que revolve emoções vagas, como faz a música; pelo contrário, associações de combinações especiais de palavras, contendo recorrências sonoras como “*il pleure dans mon cœur*”, soam efetivamente como música. Elas fazem música da mesma maneira que a harmonia de uma sequência de sons musicais. A poesia torna-se música quando ela se torna atraente ao ouvido, e não por causa de sua função inerente ou de seu efeito em associações mentais. Uma Terceira qualidade musical da poesia seria demonstrada por Mallarmé, que simularia a própria composição da obra musical: tema e variações, orquestração sinfônica do fraseado, as pausas – espaços brancos – entre

<sup>12</sup> Uma possível exceção seria o poema em prosa “*La Déclaration foraine*”, no qual uma primeira versão do poema *La chevelure, vol de flamme...* é inserida no meio da prosa tortuosa.

imagens tais como entre notas, a imagem verbal substituindo a frase musical, uma forma subjacente a poemas tão diversos quanto “*L’Après-midi d’un Faune*” e “*Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard*”. Embora as abordagens de Baudelaire e de Mallarmé sejam muito mais sutis e desafiadoras para a inteligência do artista criador, deve-se admitir que a abordagem mais simples e lírica de Verlaine acabou produzindo maior efeito sobre a técnica simbolista.<sup>13</sup> (BALAKIAN, 1977, p. 64, tradução nossa).

A síntese que faz Balakian da “qualidade da música na poesia” de Mallarmé distingue-a de modo eficiente da dimensão musical colocada em jogo pelas explorações poéticas simbolistas, apesar da vagueza dos termos: o que seria uma “orquestração sinfônica do fraseado”? E uma “imagem verbal substituindo a frase musical”? Entretanto, ela traz à tona um dos principais problemas com os quais a crítica mallarmeana se depara ao encarar a questão da música em Mallarmé; ironicamente, um problema que foi construído pela própria crítica ao longo da história. Trata-se da concepção monolítica do pensamento poético mallarmaico ou, como explica Pascal Durand (2016, p. 70, tradução nossa):

receber retrospectivamente o pensamento poético de Mallarmé como um só bloco, como uma espécie de aerólito “cá embaixo tombado” de algum “desastre obscuro”, quando, na verdade, esse pensamento se elaborou lentamente, pacientemente, em função de diversas transformações no espaço não somente literário, mas, de modo mais amplo, social e cultural, às quais ele reagia e das quais ele pode ser tomado, em parte, como produto que passou pelo crivo de um extremo refinamento. Isso vale em particular para a questão de que nos ocupamos, a música, cujo movimento levando-a do estatuto de “exemplo” para os poetas ao estatuto de conceito propriamente poético ordena-se, no poeta, da década de 1870 àquela de 1890, em variados dos “*grands faits divers*” cujo lugar é o espaço mencionado.<sup>14</sup>

Pierre-Henry Frangne (2016, p. 17) corrobora essa constatação, notando que, entre 1862 e 1897, o poeta jamais teria cessado de escavar e aprofundar sua reflexão sobre a música. Não

<sup>13</sup> “*The first, as seen in Baudelaire, finds in words the same suggestive properties that are inherent in musical notes: evocative of mood, but without communicating specific meaning. In Verlaine’s poetry, it is not the single word that sets in motion associations of images in the reader’s mind, or stirs vague emotions, as does music; instead, the associations of special combinations of words, containing such recurrences of sounds as “il pleure dans mon coeur”, sound in effect like music. They make music in the same way as the harmony of a series of musical sounds. Poetry becomes music through its appeal to the ear rather than in its inherent function or in its effect on mental associations. A third quality of music in poetry was to be demonstrated by Mallarmé, who was to simulate the very composition of the musical work: theme and variations, symphonic orchestration of phrasing, the pauses – white spaces – between images as between notes, the verbal image replacing the musical phrase, a form underlying poems as diverse as “L’Après-midi d’un faune” and “Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard”. Although the manner of Baudelaire and that of Mallarmé were far more subtle and challenging to the intelligence of the creative artist, it must be admitted that the more simple and more lyrical manner of Verlaine was to have the greatest effect on symbolist technique.*”

<sup>14</sup> “*recevoir retrospectivement la pensée poétique de Mallarmé d’un bloc, comme une sorte d’aérolithe « ici bas chu » de quelque « désastre obscur », alors que cette pensée s’est lentement, patiemment élaborée en fonction de diverses transformations de l’espace non seulement littéraire, mais plus largement culturel et social, auxquelles elle réagissait et dont elle peut apparaître en partie comme le produit passé au crible d’un extrême raffinement. Ceci vaut en particulier pour la question qui nous occupe, la musique, dont le mouvement portant celle-ci du statut d’« exemple » pour les poètes à celui d’un concept proprement poétique s’ordonne chez lui, des années 1870 aux années 1890, à plusieurs des « grands fait divers » dont cet espace est le lieu.*”

tanto nos “*Grands faits divers*” quanto em “*Crayonné au théâtre*” e nos “*Offices*”, Mallarmé debruça-se sobre essa arte e investiga seus diversos aspectos, principalmente aqueles relativos à sua execução no espaço teatral. Essa investigação sobre a natureza e o concerto musical (frequentemente, sob a égide de Wagner) reverberará na maneira do poeta conceber a relação entre música e poesia, que é uma constante na sua reflexão poética e um dos pontos focais nos seus três últimos grandes ensaios sobre a poesia: “*La Musique et les Lettres*”, “*Crise de Vers*”, “*Le Mystère dans les Lettres*”.

Como será visto no capítulo seguinte, Austin (1959, p. 22) conclui que a postura de Mallarmé perante a relação entre música e poesia, na década de 1860, é inteiramente diferente daquela que se manifesta, em sua poesia e em sua prosa, a partir de 1890 – juízo que Durand (2016, p. 76) ecoa ao apontar o modo como “*Le Mystère dans les Lettres*” opera uma “completa derrubada” da visada musical de “*Hérésies Artistiques*”. No entanto, até mesmo esse artigo de juventude testemunha a forma como o poeta consegue distanciar-se da maneira mais comum de entender a música em sua época, ainda que recorra ao popular expediente de tomar a música como um exemplo para a poesia.

Entre esse momento inicial e o estágio final da poética mallarmaica – e, por extensão, do seu modo de conceber a relação entre poesia e música –, é possível encontrar um ponto medial no qual Mallarmé demonstra ter abandonado a perspectiva juvenil de que a música oferece um modelo estético para a poesia, porém ainda sem ter encontrado os termos em que formulará sua visão madura. Arnaud Buchs (2016, p. 48) situa esse segundo momento em 1885, na reflexão desenvolvida em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, ensaio que efetivamente inaugura a atividade crítica de Mallarmé (SATGÉ, 1987, p. 66).

Tem-se, assim, três momentos ou estágios do pensamento mallarmaico sobre a relação entre música e poesia, elaborados em um *corpus* específico de textos em prosa. Nesse quadro, a proposta desta tese é empreender uma leitura detalhada desses ensaios, com vistas a mapear o desenvolvimento da reflexão de Mallarmé sobre esse assunto específico e, captando as nuances do movimento descrito em sua prosa ao longo de três décadas, compreender melhor como o questionamento, esgotamento e saturação do paradigma musical da poesia (MARX, 2002; VERAS, 2021) dá-se no caso desse poeta. Seguindo o exemplo de Buchs (2016), a etapa final do pensamento mallarmaico será observada a partir de uma leitura de “*La Musique et les Lettres*”; não obstante, e diferentemente do pesquisador citado, serão feitas referências aos outros dois ensaios que compõem essa última etapa, visto que todos os três complementam-se mutuamente.

É importante ressaltar que as leituras propostas nesta tese não pretendem abordar todas as interpretações fornecidas pela crítica mallarmeana para a questão da música, tampouco sistematizar as relações intertextuais na obra mallarmaica nesse aspecto ou esgotar as possibilidades interpretativas e os elementos pertinentes à questão musical em cada um dos ensaios. Daí que tenha sido proposto o termo “leitura”, em vez de “análise” ou “exegese”, indicando menos uma tentativa de explicação do texto ou do pensamento de Mallarmé do que uma espécie de passeio crítico-literário que permita reencontrar o “jorro” original da prosa reflexiva que, para Meschonnic (1998, p. 5-6), teria sido soterrado por décadas da prática hermenêutica da crítica mallarmeana que Siscar (2010, p. 84) nomeou de “citação fragmentária”.

Talvez seja possível, ainda, no espírito do livro de Caetano Galindo (2016) sobre o *Ulysses* de Joyce, pensar as leituras aqui propostas como uma série de visitas guiadas aos ensaios de Mallarmé. Visitas durante as quais o guia direcionará seu olhar com particular interesse aos entrelaçamentos de poesia, música e política que lhe foram apontados, como será visto no capítulo seguinte, por outros guias.

## 2 MALLARMÉ E A MÚSICA EM TRÊS PERSPECTIVAS

*Parmi l'arbre, la brise berce  
La vipère que je vêtis;  
Un sourire, que la dent perce  
Et qu'elle éclaire d'appétits,  
Sur le Jardin se risque et rôde,  
Et mon triangle d'émeraude  
Tire sa langue à double fil...  
Bête que je suis, mais bête aiguë,  
De qui le venin quoique vil  
Laisse loin la sage ciguë!  
– Valéry, « Ébauche d'un serpent »*

### 2.1 Mallarmé on Music and Letters (1959), de L.-J. Austin

Austin inicia seu artigo recuperando uma declaração de Coleridge segundo a qual a língua francesa seria “inteiramente inadequada para a Poesia” e constatando que, se é verdade que essa afirmação foi subsequentemente desmentida pelas “três ondas sucessivas da única grande renovação poética, Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo” (AUSTIN, 1959, p. 19), um dos aspectos dessa “transformação radical” pela qual a poesia francesa passou é a influência da música. Uma influência que, logicamente, é mais pertinente ao Simbolismo, onde se deu de forma declarada, ao passo que, no caso do Romantismo, ela se refletiu mais na prosa, e, no caso do Parnasianismo, foi preterida em favor de valores plásticos (AUSTIN, 1995 [1951], p. 49); não obstante, é em Nerval e sobretudo em Baudelaire, poetas pertencentes à geração romântica (conquanto, pelo caráter individual de suas líricas, transcendam esse rótulo), que Austin localiza os primórdios da “renovação poética” desenvolvida sob a égide da música – e nisso, claro, ele não está sozinho: também Eduardo Veras (2021, p. 66) destaca o papel de ambos os poetas na história do verso francês em diálogo com a música, enfatizando, porém, a natureza tensa desse diálogo, que se estabelece como a encenação reiterada de um “adeus à música” e “ao canto”.

Baudelaire, com efeito, é o catalisador de música e poesia para Austin, não apenas por ter “experimentado, invocado e questionado a Música” em seu longo e apaixonado ensaio de 1862 *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, como também por ter construído uma ponte entre as duas artes ao notar como a música de Wagner, além de possuir as mesmas linhas de força que sua própria poesia, aprofundava e potencializava os efeitos que ele mesmo pretendia para sua lírica:

Aquilo que Baudelaire encontrou em Wagner foi a confirmação de suas próprias teorias estéticas; o poder sugestivo e evocativo dessa música parecia-lhe uma ilustração da doutrina das correspondências, da reciprocidade das várias impressões

sensoriais; e, por meio da “apaixonada energia da sua expressão” (um dos valores estéticos e morais supremos para Baudelaire), ela marcava Wagner como o mais verdadeiro representante da natureza do homem moderno.<sup>15</sup> (AUSTIN, 1959, p. 20-21, tradução nossa)

Aquilo que Baudelaire identifica em Wagner pode ser considerado, em linhas gerais, como uma espécie de reação da música às pesquisas estéticas românticas conduzidas inicialmente no campo da literatura, cuja busca por determinados efeitos teria passado a orientar também as pesquisas musicais da época. Tanto as obras do alemão como as de Berlioz<sup>16</sup> representariam, segundo Valéry (*apud* AUSTIN, 1959, p. 21), uma tentativa de obter “efeitos literários” por meio da linguagem musical; e os “efeitos dinâmicos da orquestra, e a força de seu impacto físico na sensibilidade do ouvinte” teriam permitido à música alcançar resultados ainda mais expressivos do que a própria literatura, especialmente a poesia, na criação de uma estética de “violência, para não dizer frenesi, exagero da profundidade, do sofrimento, do esplendor ou da pureza”.

É nesse quadro de trânsito entre as artes, de transposição de mecanismos literários para o aparato musical, e de uma literatura sobrepujada pela música, que Austin situa Mallarmé – e, pode-se acrescentar, principalmente em contraposição à postura de Baudelaire –, tendo em vista sua proposição axiomática de “retomar da música aquilo que por direito pertencia a eles [os poetas]”, ou, conforme a construção original presente em “*Crise de Vers*”, “retomar nosso bem” (“*reprendre notre bien*”; MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 250). Conquanto essa articulação se dê por razões retóricas, vale a pena notar que, mesmo que o axioma mallarmaico (retomado via Valéry), datando de 1895, seja em muito posterior ao contexto romântico – mais de dez anos depois da morte de Wagner, e quase trinta de Berlioz –, é justamente a ele que se refere, pois descreve a poética da geração simbolista, profundamente influenciada pelo drama lírico wagneriano e, como o próprio Mallarmé já havia dito em “*Richard Wagner: rêverie d’un poète français*”, pelo “singular desafio” da *Gesamtkunstwerk*, em que a música parece assujeitar todas as outras artes, inclusive a poesia.

<sup>15</sup> “What Baudelaire found in Wagner was the confirmation of his own aesthetic theories; the suggestive and evocative power of this music seemed to him a further illustration of the doctrine of correspondences, of the reciprocity of the various sensorial impressions ; and, by the “passionate energy of its expression ” (one of Baudelaire's supreme aesthetic and moral values), it marked Wagner as the truest representative of the nature of modern man.”.

<sup>16</sup> Vale lembrar que as três primeiras sinfonias de Berlioz (*Symphonie Fantastique*, *Harold en Italie* e *Roméo et Juliette*) apresentam acentuado caráter narrativo, além de uma ligação evidente com a literatura romântica; quanto a Wagner, a narratividade inerente à ópera (ou, como será o caso do ciclo do Anel, drama lírico) será alvo de críticas de Mallarmé.

A partir do “retomar o nosso bem” mallarmaico, Austin formula as perguntas que guiarão sua exploração da questão musical na obra do poeta:

De que maneira Mallarmé propunha recuperar da Música Aquilo que considerava como propriedade por direito da Poesia? Dessa questão surgem outros numerosos problemas? como Mallarmé definia a Música? Como ele definia a Poesia e que relação considerava haver entre essas duas artes?<sup>17</sup> (AUSTIN, 1959, p. 21, tradução nossa)

e que o levam, na sequência, a abordar uma resposta equivocada frequentemente apresentada pela crítica mallarmeana à primeira pergunta, assim como uma concepção errônea sobre a relação de Mallarmé com a música (essa disposição retificadora, aliás, é compartilhado com o livro de Bernard e pode ser considerado um traço definitivo desse momento da vertente musical dos estudos mallarmeianos: o rigor teórico exigindo encarar criticamente noções correntes concebidas sem um estudo sistemático). A retificação da resposta até então dada à primeira pergunta de Austin – a saber, de que “a propriedade [literária] roubada [pela música] em questão é o som das palavras, e de que a intenção de Mallarmé era agrupar palavras desprovidas de qualquer lógica ou coerência gramatical, esperando que produzissem, assim, efeitos similares aos da música” (AUSTIN, 1959, p. 22, tradução minha) –, entretanto, não é fornecida de imediato, visto que ela é o corolário da argumentação longamente elaborada em torno dos problemas secundários enumerados no trecho acima. Por ora, o autor se limita a citá-la, examinar os argumentos de Gustave Lanson que sustentam essa hipótese e refutá-la com suas próprias constatações acerca do papel da música na poética mallarmaica:

Há uma verdade nesse tecido de erros: Mallarmé de fato esforçou-se para alcançar a “poesia pura”. Mas o caminho por ele seguido ia precisamente na direção contrária daquela que Lanson supunha. Pois, embora tenha principiado invejando à Música seu mistério, Mallarmé terminou por asseverar repetidamente que a Poesia é superior à Música justamente por ser inteligível, por possuir um sentido discursivo; e, conquanto seu uso da linguagem fosse sem dúvida altamente original, ele sempre insistiu que a sintaxe era a garantia da inteligibilidade poética. Na verdade, Mallarmé voltou-se para a música primeiro em busca de obscuridade, e no final exaltou a Poesia em nome da clareza.<sup>18</sup> (AUSTIN, 1959, p. 22, tradução nossa)

<sup>17</sup> “How did Mallarmé propose to recover from Music what he considered to be the rightful property of Poetry? This raises a number of other problems: how did Mallarmé define Music? How did he define Poetry and what did he consider to be the relation between these two arts?”

<sup>18</sup> “There is one truth in this tissue of errors: Mallarmé did indeed strive to attain “pure poetry”. But the path he followed went in exactly the opposite direction to the one that Lanson thought he took. For while he began by envying Music its mystery, he ended by asserting repeatedly that Poetry is superior to Music precisely because it is intelligible, because it has a discursive meaning; and while his use of language was undoubtedly highly original, he always insisted that syntax is the guarantee of poetic intelligibility. Mallarmé, in fact, first turned towards Music in quest of obscurity, and in the end exalted Poetry in the name of clarity.”

Nessas considerações iniciais sobre a relação de Mallarmé com a música (e que, embora amplas, vão direto ao cerne da questão), há um aspecto cuja importância deve ser enfatizada: a delimitação precisa de dois movimentos distintos, e complementares, que se sucedem na atitude do poeta. Primeiramente, “invejando” a música em função de seu “mistério”; depois, menosprezando-a em função de sua obscuridade. Mas, se há uma sucessão de atitudes que se opõem, a relação de Mallarmé com a música não é estática ou monolítica; ela possui um caráter histórico, processual, demarcado nitidamente por Austin em dois momentos, cada qual com sua particularidade. Isso implica, em última análise, que a discussão musical de Mallarmé não pode ser encarada senão como um fenômeno complexo que deve ser concebido em movimento, ou seja, na transição entre dois estágios antitéticos. Embora, é claro, estes possam ser considerados como facetas diferentes de um mesmo projeto, coerente, que é desenvolvido ao longo de uma vida – essa é a opinião de Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 108) –, ainda assim é preciso manter em primeiro plano o fato de que são duas atitudes diametralmente opostas em relação à música (atração e repulsão). A tensão ou dissonância que há entre elas não pode ser mitigada em favor de uma imagem homogênea do projeto mallarmaico, mas, sim, levada em conta como parte integrante do processo de constituição do estágio final da reflexão musical de Mallarmé (correspondente ao seu período de maturidade poética e ensaística) e, portanto, como fator que pode auxiliar em sua compreensão.

Uma característica dessa tensão que já pode ser notada de saída é que ela não diz respeito a uma mudança na definição da música ou da poesia. Se Mallarmé “primeiro se voltou para a Música em busca de obscuridade, e, no final, exaltou a Poesia em nome da clareza”, mantêm-se as mesmas dicotomias que regem a relação entre ambas as artes: obscuridade *versus* clareza, mistério *versus* inteligibilidade. Não há algo que tenha mudado na música ou na poesia e que motive a transição de um a outro estágio do pensamento mallarmaico; o que muda, a princípio, é a postura do poeta diante desse par de opostos, a maneira como ele entende a obscuridade e a clareza no interior de seu projeto poético – e isso pode indicar que a transição musical está atrelada à transição poética que se observa no contraste, digamos, entre os poemas produzidos na década de 1860 (de influência baudelairiana ainda evidente) e aqueles escritos depois de 1880. Nesse caso, ela teria acompanhado o desenvolvimento da lírica mallarmaica, inicialmente bastante clara e voltada para um obscurecimento do discurso; posteriormente, obscura e preocupada com a manutenção de uma “garantia” ou “pivô” para a inteligibilidade, a sintaxe (conforme “*Le Mystère dans les Lettres*”).

Para começar seu exame detalhado das atitudes de Mallarmé para com a música, Austin confronta a concepção errônea mencionada mais acima, concernente à “data em que Mallarmé

tornou-se consciente da existência da Música e de seu desafio à Poesia” e a retifica. Concedendo que a data convencionalmente indicada para esse evento (o ano de 1885) testemunha o início de uma “real obsessão” com o “problema” da música – inclusive, porque marca um aumento da assiduidade do poeta em concertos na capital francesa –, Austin (1959, p. 23) lembra que “Mallarmé constantemente faz referência à Música desde o começo de sua carreira” e se detém no exemplo de “*Hérésies Artistiques: l’art pour tous*”, artigo publicado em 1862. A relevância desse texto de juventude não se resume ao fato de que ele se inicia com “uma comparação entre os métodos e recursos da Música e da Poesia”: há ainda dois outros dados de importância crucial para a compreensão da questão musical em Mallarmé. O primeiro deles é que se trata do primeiro artigo publicado por ele e, não apenas isso, é “uma vigorosa e truculenta profissão de fé”: a aparição da música nesse momento duplamente definitivo da obra do jovem poeta é reveladora da posição privilegiada que ela ocupava em sua reflexão. O segundo é que, na comparação estabelecida entre as duas artes, a “vantagem” estética seria da música.

Partindo da verificação da desvantagem estética da poesia, “*Hérésies Artistiques*” condena a “popularização da Poesia” (antes, a demagogização) e busca “lançar as bases para uma poesia aristocrática, inteligível apenas para o iniciado” (AUSTIN, 1959, p. 24). Essa desvantagem consiste no fato de que “a Poesia, diferente das outras artes, não possui um meio de expressão autônomo e é obrigada a usar, para seus próprios fins especiais, a linguagem que é comum a todos” (*ibidem*, p. 23), ficando, assim, privada do mistério que Mallarmé considera essencial para as artes. A música é invocada como solução para esse problema de linguagem, pois possui uma notação exclusiva que é reconhecida como uma forma eficiente de conservar o mistério e que, por isso, se converte em um modelo estético para a poesia:

Assim, no ponto de partida da sua carreira, Mallarmé concebia a arte como um “mistério acessível a raros indivíduos”, e deplorava que a poesia não fosse totalmente reconhecida dessa forma. Em uma forte reação contra a poesia democrática (para não dizer demagógica) de Victor Hugo, ele já procurava lançar as bases de uma poesia aristocrática, inteligível apenas para os iniciados. Se recorre à música, é meramente porque ela possui sua própria língua, sua própria forma de notação: não há, aqui, sugestão de que a Poesia seja devedora ou credora da Música. Também não há qualquer pista, ainda, de que a Poesia seja capaz de inventar sua própria “língua imaculada” por meio de um processo de transformação interna, ao invés de algum dispositivo externo. Tais especulações viriam mais tarde. O que é significativo, aqui, é que Mallarmé já vê na notação musical um “meio do mistério” potente, apesar de externo.<sup>19</sup> (AUSTIN, 1959, p. 24, tradução nossa)

<sup>19</sup> “Thus at the outset of his career, Mallarmé conceived of art as a ‘mystery accessible to rare individuals’, and he deplored that poetry had not been fully recognized as such. In strong reaction against the democratic, not to say demagogic, poetry of Victor Hugo, he was already seeking to lay the foundations of an aristocratic poetry, intelligible to the initiate alone. If he appeals to Music it is merely because Music possesses its own language, its own form of notation : there is no suggestion here that Poetry is Music’s debtor or creditor. Nor is there yet any hint that Poetry might be able to devise its own ‘undefiled language’ by a process of inner transformation, and

Note-se: “não há aqui qualquer sugestão de que a Poesia é a devedora ou credora da Música”. A maneira como Mallarmé trata a música e sua intersecção com a poesia não estaria ancorada na visão tradicional da relação entre as duas artes, que Eduardo Veras (2021) designa como “paradigma musical” da poesia, isto é, a ideia de que poesia e música são intrinsecamente associadas. Esse é o primeiro indício de que a noção mallarmaica de música pode ser radicalmente diferente daquela que se encontra na herança poética, e até mesmo daquela que orienta o trabalho lírico de seu contemporâneo mais aferrado a questões de musicalidade, Paul Verlaine. Entretanto, essa postura idiossincrática e disruptiva não se reflete na produção poética dessa época, cuja tematização de “instrumentos musicais e imagética musical” alinha-se aos tropos tradicionais, e tampouco na correspondência escrita entre 1865 e 1866, onde se encontram comparações entre a figura do poeta e um instrumento musical, e uma descrição da seção inicial de “*Hérodade*” como uma “abertura musical”. Mesmo assim, a presença da música nessas três esferas da escrita de Mallarmé sustenta a hipótese de Austin de que a questão musical tem suas raízes na juventude do poeta.

Há, porém, certas imprecisões nos fatos levantados por Austin a respeito da produção poética de Mallarmé na primeira metade da década de 1860; conquanto elas não invalidem nem enfraqueçam sua argumentação, vale a pena apontá-las e corrigi-las, para manter a minúcia que é característica de sua pesquisa.

Enquanto isso, em todos os poemas do primeiro período de Mallarmé – aqueles publicados no *Parnasse Contemporain* –, instrumentos musicais e imagens musicais desempenham papel bastante proeminente: essa orquestra poética inclui instrumentos raros e arcaicos, como o sistro egípcio (provavelmente tomado de Ronsard) e a rabeca medieval (encontrada provavelmente na obra de Mathurin Régnier); seus instrumentos favoritos, entretanto, eram a viola e o cravo.<sup>20</sup> (AUSTIN, 1959, p. 24-25, tradução nossa)

Evidentemente, não são “todos os poemas do primeiro período de Mallarmé” que foram “publicados no *Parnasse Contemporain* de 1866”: além dos dez poemas que figuraram na edição de 12 de maio – “*Les Fenêtres*”, “*Le Sonneur*”, “*Angoisse*” (então intitulado “*À celle qui est tranquille*”), “*Renouveau*” (“*Vere Novo*”), “*L’Azur*”, “*Les Fleurs*”, “*Soupir*”, “*Brise*

---

not by any external device. Such speculations were to come later. What is significant here is that Mallarmé sees already in musical notation a potent, if external, ‘means of mystery’.”

<sup>20</sup> “Meanwhile in all the poems of Mallarmé’s first period – those published in the *Parnasse Contemporain* of 1866 – musical instruments and musical imagery play a fairly prominent part: this poetic orchestra includes rare and archaic instruments such as the Egyptian sistrum (picked up probably from Ronsard) and the medieval rebeck (probably noted in his reading of Mathurin Régnier), his favourite instruments being, however, the viola and the harpsichord.”

*Marine*”, “*Aumône*” (“*À un pauvre*”) e *Las de l’amer repos...* (“*Épilogue*”) – e do soneto na edição de 30 de junho (“*Tristesse d’Été*”), há outros cinco que, posteriormente, foram compilados nas *Poésies*: “*Don du poème*” (publicado em 23 de dezembro do mesmo ano em outra revista), “*Le Pitre Chatié*” (ainda em uma primeira versão), “*Placet Futile*” (publicado em *Le Papillon* em 25 de fevereiro de 1862, encontrava-se em sua segunda versão em 1864, antes da versão definitiva de *Poésies*), “*Le Guignon*” (primeira versão de 1862, publicado em *L’Artiste* em 15 de março desse ano) e “*Apparition*” (provavelmente escrito em 1863, publicado apenas em 1883). Além deles, oito poemas escritos entre 1862 e 1866 permaneceram fora da coletânea: “*L’Enfant prodigue*” (de 1862), “*Le Carrefour des demoiselles*” (concluído em 18 de maio de 1862), “*Contre un poète parisien*” (publicado no *Journal des Baigneurs* em 6 de julho de 1862), “*Soleil d’hiver*” (publicado no *Journal de Baigneurs* em 13 de julho de 1862), “*...Mysticis Umbraculis*” (de 1862), *Parce que de la viande était à point rôtie...*, “*Le Château de l’espérance*” (de 1863) e *Une négresse par le démon secouée...* (publicado em 1866, em *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*).

A insistência em arrolar e datar cada um dos poemas que compõem a produção desse período não se dá por mero preciosismo, mas para facultar uma compreensão crítica das colocações subsequentes de Austin. Analisando-se esse *corpus* poético, conclui-se que não é possível afirmar que “instrumentos musicais e imagética musical desempenham um papel bastante proeminente” nele, e tampouco no recorte publicado no *Parnasse Contemporain*. Neste, tais elementos figuram em apenas cinco poemas, e de modo muito pontual e periférico: o sistro que surge brevemente na penúltima estrofe de “*Les Fleurs*” (único instrumento musical presente no recorte do *Parnasse*), a “ardente fanfarra” em que se converte o saco de moedas na segunda estrofe de “*Aumône*”, o Angelus que fecha a primeira estrofe de “*Le Sonneur*”, o “canto dos marujos” que encerra “*Brise Marine*”, e o canto do Azul nos sinos, na penúltima estrofe de “*L’Azur*”. Nos treze poemas restantes do *corpus*, encontram-se a viola e o cravo em “*Don du poème*”; a flauta e a lira na versão inicial de “*Placet Futile*”; outra viola em “*Apparition*”; uma rabeca e um tambor em “*Le Guignon*”; um tamborim em “*Contre un poète parisien*”; e outro tambor em “*Le Château de l’espérance*”.

Assim, em menos da metade do total de vinte e quatro poemas que compõem a produção desse período figuram elementos musicais; dentre esses onze poemas, pode-se dizer que em apenas cinco tais elementos desempenham um papel de destaque na construção do sentido poemático: “*Brise Marine*” (o “canto dos marujos” trazendo um dado sonoro e exótico que, como o canto das sereias, impele o eu lírico à viagem mesmo diante da possibilidade do naufrágio), “*Don du poème*” (a viola e o cravo, ao emprestar suas qualidades sonoras à voz da

figura feminina, contribuem para a criação da atmosfera do poema), “*Placet Futile*” (além de firmar o traço semântico pastoril, a flauta sublima a tensão sexual irresolvida), “*Apparition*” (tanto pela sonoridade quanto pela imagem, as violas contribuem na construção do cenário noturno angelical) e “*Contre un poète parisien*” (o tamborim agrega à caracterização dos “boêmios”, em contraste com a sobriedade das “visões do Poeta” anteriores). Obtém-se, assim, a medida exata da participação dos “instrumentos musicais e imagética musical” na fase inicial da poesia mallarmaica: se não chegam a ser abundantes, eles são empregados com uma certa regularidade; são sempre figuras secundárias, e não centrais; em geral, são acessórios com importância localizada, mas eventualmente (como visto logo acima) assumem função no sentido total do poema.

Uma leitura mais atenta dos onze poemas permite perceber algumas variações na maneira como Mallarmé alternadamente se aproxima e se distancia dos tropos musicais ao agenciar instrumentos e imagens na tessitura poemática. Na maior parte das vezes, estes são usados dentro das possibilidades previstas por um repertório mais convencional: em “*Aumône*”, a “fanfarra” é uma hipérbole do tilintar das moedas; em “*Le Sonneur*”, o Angelus é sugerido em associação ao sino, enfeixando dois de seus traços semânticos (sonoro e religioso); em “*L’Azur*”, o céu (Azul) “canta” por meio dos sinos que estão em contiguidade espacial com ele; em “*Le Guignon*” e “*Le Château de l’espérance*”, o tambor surge em função de sua qualidade rítmica (no primeiro poema, evocando seu uso para ditar o ritmo das atividades de trabalhos forçados; no segundo, por associação ao coração do eu lírico); em “*Contre un poète parisien*”, o tamborim é símbolo do domínio popular (em oposição ao domínio erudito). Em três ocasiões, porém, Mallarmé dá uma inflexão própria aos recursos formulaicos: “*Don du Poème*” emprega instrumentos musicais como metáforas para a qualidade sonora da voz humana, porém seleciona instrumentos pouco usuais (especialmente o cravo, instrumento de teclas antecessor do piano cuja sonoridade peculiar, proporcionada pelos plectros que fazem as cordas soarem, remete prontamente à música barroca); “*Placet Futile*” usa a flauta como símbolo do universo pastoril, mas aproveita seu componente melódico para transformar o “pastor” em metáfora para o poeta e instituir a poesia como elemento de sedução/erotismo que guia a afeição (“rebanho” de “sorrisos”) da figura feminina amada; “*Le Guignon*” traz a rabeca dentro da expressão “esfregador de rabeca” (“*racleur de rebec*”), cujo emparelhamento com o “*racleur de lyre*” da segunda versão de “*Placet Futile*” revela uma referência direta ao tropo do poeta como cantor (como se evidencia na primeira versão de “*Placet Futile*”, onde se lê “*poète*”): Mallarmé, portanto, substitui a lira pela rabeca, instrumento popular, para realçar o caráter vulgar já presente em “esfregador”, satirizando a clássica imagem órfica do poeta. Nos três poemas

restantes do *corpus*, a abordagem do tema musical não se vincula a qualquer convenção, mas se alinha àquela que se observa nos poemas de Baudelaire: em “*Brise Marine*”, o “canto dos marujos” (“*chant des matelots*”) evoca diretamente o “canto dos marinheiros” (“*chant des mariniers*”) de “*Parfum Exotique*”; em “*Apparition*”, as violas são usadas para compor, em conjunto com outros elementos, uma atmosfera melancólica e sinestésica assim como em “*Harmonie du soir*”, com o uso do violino; em “*Les Fleurs*”, o sistro é emparelhado (e se une) aos “incensórios” por meio da Hosana, o que remete à sinestesia de “*Correspondances*”, onde “Os perfumes, as cores e os sons se respondem” (e, não por acaso, as primeiras estrofes do poema são saturadas de diversas cores).

Há, no entanto, um poema escrito no período em questão que foi mantido de fora da discussão acima por constituir um caso peculiar dessas manifestações ou tematizações musicais na poesia mallarmaica: “*Le Carrefour des demoiselles*”<sup>21</sup>. Esse é o segundo poema publicado por Mallarmé – menos de três meses antes, “*Placet Futile*” (em sua primeira versão) havia sido publicado no *Le Papillon* –, e sua primeira publicação em livro (editado como plaquete pela Imprimerie Ph. Chapu, de Sens); além disso, ele foi escrito em parceria com Emmanuel des Essarts (a quem Mallarmé dedicaria, dois meses depois, o soneto “*Contre un poète parisien*”). O que torna esse longo poema (trinta e quatro dísticos divididos em dezessete seções) interessante para a questão musical mallarmaica é o fato de que, como é indicado logo antes de seu primeiro verso, ele foi composto sobre a melodia de uma canção popular francesa<sup>22</sup>, “*Il était un petit navire*”. Trata-se de uma celeuma (canção de trabalho para marinheiros) que, em meados do século XIX (mais precisamente, em 1852), foi adaptada para comédia *vaudeville*. Sua estrutura verbal consiste em dezesseis estrofes compostas por dois versos (cada um, cantado duas vezes seguidas) e um refrão; a estrutura musical é composta por dois núcleos melódicos distintos (um para os versos, outro para o refrão), sendo que a melodia dos versos se desdobra em duas frases musicais diferentes (uma para cada verso) que são cantadas em dois tons adjacentes (em Si na primeira iteração de cada verso; em Lá na segunda iteração), como pode ser observado no excerto abaixo (fig. 1):

<sup>21</sup> Uma descrição das circunstâncias biográficas em que esse poema foi escrito, ligando-as ao título da canção escolhida como sua base, pode ser encontrada em R. Howard Bloch (2016).

<sup>22</sup> Esse não é o primeiro poema que o jovem Mallarmé escreve sobre uma melodia popular: “*Ballade*”, décimo primeiro poema da seção inicial (“*Fantaisies*”) de *Entre Quatre Murs*, datado de junho de 1859, já havia sido escrito sobre a melodia de “*La Bonne Aventure, ô gué*” (referenciada no poema como “*Je suis un enfant gâté*” que, de acordo com Conrad Laforte (1983), é um de seus muitos títulos alternativos).



Figura 1: Primeira estrofe de "Il était un petit navire"

“*Le Carrefour des demoiselles*” vale-se dessa canção por meio da rubrica “*AIR*”, que cita seus dois versos iniciais (sem contar a repetição de cada um deles), italicizando a quarta sílaba do segundo verso (“*jamais*”) para marcar um elemento musical característico de “*Il était un petit navire*”: a repetição dessa sílaba (compassos 5 e 7 no excerto acima). Esse pequeno trecho age como princípio estruturante do poema inteiro, que se organiza, como notado mais acima, em dísticos cujos segundos versos apresentam marcação em itálico em uma sílaba. Isso faz com que ele remeta constantemente a uma linha melódica e, portanto, ao canto, permitindo que seja considerado como uma canção; porém, esse termo não é empregado em seu título<sup>23</sup> (nem tampouco em qualquer um dos títulos alternativos, “*L’Absence du Lancier*” e “*Le Triomphe de la Prévoyance*”), o que parece ser um primeiro indicativo de que Mallarmé e des Essarts não teriam concebido o “*Carrefour*” como um poema para ser cantado. Dois outros fatores vêm sustentar essa hipótese: a opção por não incorporar a linha melódica do refrão do “*petit navire*”, resultando na ausência de um refrão; e a inobservância da marcação em itálico ditada pela linha melódica do segundo verso da canção. A respeito deste segundo fator, nota-se que, dos trinta e quatro versos que apresentam uma sílaba em itálico, vinte e um mantêm-na na quarta posição (por exemplo, “*De gens bien vêtus et bien nés*” e “*Dans le gosier d’un rossignol*”); os demais treze versos deslocam-na para a terceira (“*La musique de l’avenir*”), quinta (“*Léguée à la postérité*”) ou sexta (“*Intelligents et vaccinés*”) sílaba do verso. Se ela assinala uma repetição fonêmica que faz parte da melodia predeterminada para esses octossílabos, seu deslocamento no sintagma implica forçosamente uma mudança no contorno melódico da frase. Isso acontece, aliás, já no segundo dístico do poema, de forma absolutamente desconcertante para o leitor-cantor que, recém-chegado e bem-sucedido em encaixar os três primeiros versos no esquema rítmico prescrito, tem sua leitura-canto cortada bruscamente por

<sup>23</sup> Como é o caso de três poemas de *Entre Quatre Murs* (“*Chanson du Fol*”, “*Chant d’Ivresse*” e “*Au Bois de Noisetiers [chanson]*”), além de “*La Chanson de Déborah*” e, evocando outras formas musicais, algumas *ballades* e *rondeaux*.

um desencaixe entre texto e melodia, e se vê forçado a improvisar uma nova linha melódica. Há, assim, uma sabotagem intencional da cantabilidade do “*Carrefour*”: uma série de armadilhas tipográficas deliberadamente semeadas para que seja impossível cantar um percentual significativo (20%) dos versos de um poema construído sobre a premissa do canto.

O efeito disso é uma constante tensão entre a escrita e a música: a estabilidade do primeiro verso de cada dístico (que sempre segue a linha melódica prevista) é continuamente perturbada pela incerteza em torno do posicionamento do itálico no verso seguinte. Essa tensão se estende ao nível global do poema, que parece constantemente exigir e negar a possibilidade do canto, como se o texto ao mesmo tempo fosse e não fosse feito para ser cantado. Manifesta-se aí a lógica da indecisão observada por Compagnon (1998, p. 118) nos poemas maduros de Mallarmé, porém em uma versão ainda mais radical: não se trata, aqui, de uma ambiguidade fundamental, mas de um paradoxo fundamental, pois o poema simultaneamente é e não é música. Por outro lado, isso viabiliza encarar o “*Carrefour*” como uma espécie de jogo com o canto, em que o fluxo musical deste pode ser interrompido a qualquer momento; periodicamente (e inesperadamente), o leitor-cantor é lembrado de que aquilo que ele tem diante de si é fundamentalmente um poema, e não uma canção, impondo-se assim a soberania do escrito sobre o cantado, da escrita sobre o musical. É possível concluir, dessa forma, que a fase poética inicial de Mallarmé apresenta uma postura menos ingênua para com a música do que a de sua juventude, exemplificada em *Entre Quatre Murs*: embora sua lírica ainda esteja aferrada aos tropos musicais cristalizados (e, com isso, mostre-se menos disruptiva do que a recém-inaugurada ensaística do poeta), ela evidencia tentativas de manipulá-los e de agenciá-los de modo mais pessoal. Em maior ou menor grau, ela testemunha o início de um questionamento da relação entre música e poesia que já tinha sido expresso em “*Hérésies Artistiques*” e que, quando confrontado com o caso arquetípico dessa relação (a canção), não hesita em dar precedência à poesia (e talvez seja por isso que, a partir daí, Mallarmé tenha praticamente deixado de escrever poemas em formas oriundas da música vocal).

A esse propósito, Austin (1959, p. 25) pontua que, em 1865, a “Poesia já era, para Mallarmé, a arte total” que englobava as outras, e seria isso o que motivou a evocação da música e da pintura nas suas descrições da poesia e do fazer poético, como na já mencionada abertura de “*Hérodade*” e na carta de julho de 1865 a Henri Cazalis, em que o poeta discorre sobre “o estudo do som e da cor das palavras, música e pintura, através do qual seu pensamento deve passar, por mais bonito que seja, para poder ser poético”. Essa carta, e especificamente esse trecho, são considerados reveladores por Austin, pois antecipam a maneira como Mallarmé descreverá sua poesia no futuro:

Essas palavras foram escritas em julho de 1865, quando Mallarmé trabalhava na primeira versão de “*L’Après-midi d’un Faune*”. Posteriormente, ele descreveria suas intenções nesse poema em termos puramente musicais: respondendo a uma pergunta de Jules Huret, que conduzia sua famosa enquête de 1891 sobre a evolução literária da época, Mallarmé disse sobre esse poema: “Nele, tentei emparelhar ao alexandrino, em todo o seu decoro, uma espécie de trilha sonora palhetada ao seu redor, como, digamos, um acompanhamento musical escrito pelo próprio poeta e permitindo à linha oficial emergir apenas nas grandes ocasiões”. É significativo, porém, que já em 1865 ele tenha enfatizado os valores musicais que sua poesia viria a incorporar.<sup>24</sup> (AUSTIN, 1959, p. 26, tradução nossa)

Mas é apenas em 1874 que Austin (*ibidem*) localiza a primeira manifestação textual na obra mallarmaica em que a desvantagem estética da poesia, notada em “*Hérésies Artistiques*” – a falta de um “meio de expressão autônomo”, que redundava na falta de mistério –, começa a ser questionada; com isso, começaria também a transição para o segundo momento da relação do poeta com a música. Na crônica publicada em 6 de dezembro desse ano em *La Dernière Mode*, Mallarmé discorre sobre o “culto” e a potência da música, e declara que “seu maravilhoso privilégio é despertar, por meio de dispositivos que supostamente são proibidos à fala [*parole*], muito profundamente, os devaneios mais sutis ou grandiosos”. Mesmo que haja algo de humorístico nessa crônica (como a afirmação de que a música “mal tem um século de idade”), essa declaração realiza dois movimentos importantes: primeiro, manifesta o reconhecimento de um poder sugestivo que seria exclusivo (“privilégio”) da música; segundo, desestabiliza essa ideia de exclusividade ao pôr em dúvida (“supostamente”) a incapacidade da poesia de empregar os “dispositivos” que despertam o devaneio.

A menção à poesia é fugaz, e velada; o tom da crônica tem algo de ligeiro, dandinesco e levemente irônico; ainda assim, trata-se de um texto em que Mallarmé, pela primeira vez, propõe-se a refletir detidamente sobre a música – e ele o faz por um viés que lembra sua reflexão posterior, ancorado na manifestação musical acústica dos concertos apresentados nos “teatros da cidade”. É no concerto musical como evento social ao qual comparecem “nos camarotes” “as mais ricamente enfeitadas representantes da beleza feminina” que a música “autoriza quem quer que a escute a fixar por um longo tempo, em um ponto do teto desprovido mesmo de pinturas, seu olhar, enquanto abre uma boca contente de desabrochar em seu silêncio

<sup>24</sup> “These words were written in July 1865, when Mallarmé was working on the first version of *L’Après-midi d’un Faune*. Later he was to describe his intentions in this poem in purely musical terms: replying to a question by Jules Huret, conducting in 1891 his famous inquiry into the literary developments of the day, Mallarmé said of his poem: “In it, I was trying to place alongside the alexandrine in all its decorum, a kind of running byplay strummed around it, as who should say a musical accompaniment written by the poet himself and allowing the official line to emerge only on the great occasions”. But it is significant that as early as 1865 he should have stressed the musical values his poetry was to incorporate.”

costumeiro”. Mais tarde, o teatro será o “Templo” para onde multidões melômanas convergiriam para participar do culto quase religioso ao concerto wagneriano, em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” e “*Parenthèse*”; a noção de concerto como um ritual popular estará na raiz dos três ensaios que compõem os *Offices* (“*Plaisir Sacré*”, “*Catholicisme*” e “*De Même*”); e serão as “poltronas de um concerto” que permitirão o surgimento dos “poemas imanentes da humanidade” em um dos parágrafos finais de “*Crise de Vers*”.

Vê-se com clareza que essa abordagem da música é sensivelmente diferente daquela observada em “*Hérésies Artistiques*”: nenhuma menção à notação musical ou mesmo ao mistério, e uma ênfase no aspecto popular da música e em seu poder sugestivo (um poder que não chega a ser negado no artigo de juventude, e é patente na descrição da música como “perfume que é exalado pelo incensório do sonho”, mas que é diminuído com a constatação de que ela não desperta qualquer “arrebato extático” e, com isso, seria recebida com indiferença e “frieza distraída”). O problema linguístico que está em jogo permanece o mesmo – o utilitarismo da língua –, porém encarado de outro ângulo: se nas “*Hérésies*” ele era o ponto de partida para uma busca por uma escrita hermética que só pudesse ser lida por poetas, e que permanecia apenas como ideiação, aqui ele é a condição que supostamente impediria a poesia de alcançar os mesmos efeitos sugestivos da música, os quais parecem ser mais uma possibilidade do que uma ideiação abstrata. Dessa forma, a relação entre poesia e música, que antes era pautada pela manifestação escrita desta (em detrimento de sua manifestação acústica), passa a contemplar os dispositivos discursivos musicais e suas propriedades sugestivas. No entanto, essa relação não se modifica completamente porque ainda envolve uma tentativa de transposição ou adaptação poética de elementos musicais; será preciso ainda mais de duas décadas para que Mallarmé conclua, em “*Le Mystère dans les Lettres*”, que esses dispositivos discursivos não seriam inerentes à música, e sim ao “repertório da natureza e do céu”, e que, se eles puderam ser incorporados ao discurso musical, também poderiam ser utilizados pela poesia.

Austin (1959, p. 27), entretanto, hesita em atribuir grande importância a todo esse conjunto de dados colhidos no período inicial e no começo do amadurecimento da obra mallarmaica, devido ao fato de que “Mallarmé não pode ter tido muitas oportunidades de escutar música em seus anos provincianos” (de maneira inversa, seria possível ponderar que é precisamente por causa dessa falta de oportunidades que essa época se torna interessante, e que o recurso à música se mostra mais intrigante; é necessário lembrar, porém, que os “anos provincianos” do poeta abarcam o intervalo entre setembro de 1863 e meados de 1871, logo, não contemplam boa parte dos textos discutidos nas páginas anteriores, sobretudo aqueles em

prosa). Igualmente, as menções a Richard Wagner que podem ser observadas nesse período estariam ligadas, no caso de “*Hérésies Artistiques*”, ao longo ensaio de Baudelaire sobre a obra do compositor, e, no caso da crônica citada mais acima – na qual o poeta “discute a possibilidade de inaugurar a nova Ópera de Paris [...] com uma performance do *Tannhäuser* de Wagner” (*ibidem*) –, ao relato de Judith Gautier, Catulle Mendès e Villiers de l’Isle-Adam que, no retorno de uma visita a Wagner em Lucerna, passaram alguns dias com Mallarmé em Avignon. As referências a Wagner nessa época, portanto, teriam sido determinadas pelo caráter do conhecimento que Mallarmé possuía acerca do compositor e sua obra, limitado às impressões de outrem e, provavelmente, algumas interpretações solo de Villiers ao piano<sup>25</sup> (as quais restringem a gama de timbres mobilizada pelo compositor); tendo isso em mente, percebe-se nitidamente como, nos dois textos citados acima, Wagner figura preponderantemente de forma intertextual, remetendo ora ao apreço testemunhado por Baudelaire em seu ensaio, ora à anedota da recepção tumultuosa do *Tannhäuser* em Paris, também comentada nesse ensaio. Essa abordagem contrasta dramaticamente com aquela que se observa após o primeiro contato de Mallarmé com uma interpretação orquestral da obra wagneriana, ou seja, a partir do momento em que ele começa a frequentar os concertos Lamoureux em 1885: daí em diante, encontram-se não apenas um ensaio inteiramente dedicado a refletir sobre Wagner de um ponto de vista próprio e idiossincrático (“*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”), como também diversas referências ao compositor, sua obra e sua estética espalhadas em vários textos e incorporadas a uma reflexão sobre a poesia e/ou a música.

O ano de 1885 é importante também porque, segundo Austin (1959, p. 28, tradução nossa), marca o início de uma maior recorrência do tema da relação entre música e poesia nos escritos de Mallarmé (e é de extrema importância que tenha sido justamente a música de Wagner o impulsionador dessa recorrência temática: como demonstra o estudo de Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [1991]), a especificidade da obra wagneriana e do “singular desafio” com que ela confronta a poesia reverbera em todas as manifestações da reflexão musical mallarmaica e, por extensão, orienta todo o trabalho lírico do poeta):

Talvez tenha sido a lacuna deixada pela morte de Manet que foi preenchida pela recém-encontrada paixão da música. Seu nome pode ser encontrado entre os *membres fondateurs* dos *Concerts d’orgue* conduzidos aos sábados no Palais de Chaillot, do começo de 1883 ao fim de 1884. A chama que por muito tempo ardeu em fogo lento afinal brilhou na Sexta-feira Santa de 1885, quando, com Édouard Dujardin e Huysmans, ele assistiu a seu primeiro *Concert Lamoureux*; daí em diante, Mallarmé

---

<sup>25</sup> Sobre Villiers, diz Austin (1959, p. 27): “*Villiers had been introduced to Wagner by Baudelaire in 1862, and he was famous among his friends for his one-man performances of Wagner’s operas on the piano*”.

não apenas não perdeu oportunidades de escutar música orquestral, coral e de órgão como lidou sem trégua com o problema da Música e das Letras em seus escritos.<sup>26</sup>

Austin parece sugerir, com isso, que a presença da música na reflexão do poeta está diretamente ligada à sua assiduidade em concertos, à regularidade com que escutava música. A motivação associada a essa frequência mais intensa de apresentações musicais reforça essa ligação, pois remonta à reflexão musical do período inicial de Mallarmé:

Mas, então, quais foram seus motivos para assistir tão assiduamente aos concertos de domingo à tarde? Ele buscava, e encontrava, antes de tudo, aquilo que chamava humoristicamente de “lavagem dominical do lugar-comum”; ia a concertos, de acordo com um comentário anotado por Bonniot, “em virtude de mera preocupação com a limpeza, **para me lavar das palavras escutadas durante a semana**”. Pois a primeira virtude da música lhe parecia ser o poder de purificar. “A orquestra, com suas inundações de glória e tristeza derramadas” aparentavam, para ele, conduzir a “lavagem musical do Templo”. Mas a orquestra, para Mallarmé, possuía funções muito mais elevadas do que essa; e ele notava, meio a sério, meio de brincadeira, que “a Música promete ser o último culto plenário do homem”, a plateia sendo animada por motivos menos estéticos do que inadvertidamente religiosos. Ele mesmo costumava dizer: “Estou indo às Vésperas” quando saía para um concerto.<sup>27</sup> (AUSTIN, 1959, p. 29, tradução nossa, grifo nosso)

Provavelmente influenciado pela colocação de Bonniot, Austin insiste no campo semântico da limpeza – “lavagem dominical” (“*Sunday washing*”), “marés de glória e tristeza derramadas” (“*floods of glory and sadness outpoured*”) – para atrelar a busca pela música à busca pela pureza: “a primeira virtude da música, para ele [Mallarmé], parecia ser seu poder de purificar”. De fato, uma ideia de pureza permeia o pensamento poético de Mallarmé, como pode ser notado já em “*Hérésies Artistiques*”, onde esse campo semântico é frequentemente invocado; e, se a pesquisa poética mallarmaica pode ser encarada como uma busca pela pureza que, conforme Dominique Combe (1998), está na gênese da ideia de “poesia pura” (o que, de resto, é apontado pelo próprio Austin no início do artigo), não haveria como desvinculá-la da música, pois esta,

<sup>26</sup> “Perhaps it was the gap left by Manet's death that was filled by his new-found passion for music. His name is found among the membres fondateurs of the Concerts d'orgue given on Saturdays at the Palais de Chaillot from early 1883 to the end of 1884. The flame that had long been smouldering blazed up on Good Friday, 1885, when, with Edouard Dujardin and Huysmans, he attended his first Concert Lamoureux; and from that time onwards Mallarmé not only lost no opportunity of hearing orchestral, choral and organ music, but he grappled again and again in his writings with the problem of Music and Letters.”

<sup>27</sup> “But what then were his motives in so assiduously attending the Sunday afternoon concerts? He sought and found there, first of all, what he humorously called “the Sunday washing of the commonplace”; he went to concerts, according to a remark recorded by Bonniot, “out of a mere regard for cleanliness, to wash away the words heard during the week”. For the first virtue of music seemed to him its power to purify. “The orchestra with its floods of glory and sadness outpoured” appeared to him to carry out the “musical swilling of the Temple”. But the orchestra had far higher functions for Mallarmé than this; and he half-mockingly half-seriously notes that “Music promises to be the last plenary cult of man”, the audience being animated less by aesthetic than by unwittingly religious motives. He himself used to say: “I am going to Vespers”, when leaving for a concert.”

de acordo com William Marx (2002), é o principal termo de comparação na busca pela pureza poética<sup>28</sup>, sendo vista por Valéry como “um modelo de composição” (MARX, 2002, p. 364).

Entretanto, seria ainda mais interessante examinar o segundo período da frase de Bonniot (grifado no trecho acima), deslocando o foco interpretativo para o campo semântico dos termos que constituem o objeto da “limpeza”: nele, limpar consiste em lavar (“*wash away*”) “as palavras ouvidas durante a semana” (“*the words heard during the week*”). Essa proposição advém da formulação do próprio Mallarmé, citada pouco antes, na qual aquilo que sofre a “lavagem dominical” é “o lugar-comum” (“*the commonplace*”). Como fica evidente na glosa de Bonniot, o lugar-comum que está em questão aqui é o linguístico, aquele da linguagem cotidiana, que já tinha sido alvo do desprezo mallarmaico em “*Hérésies Artistiques*” por privar a poesia do mistério que, aos olhos do poeta, seria essencial para as artes. A música seria capaz de remover o lugar-comum impregnado no sujeito que faz uso da língua para comunicação (utilitariamente) nos afazeres comerciais da semana<sup>29</sup> porque possui um “meio de expressão autônomo” – para empregar a expressão utilizada mais acima por Austin (1959, p. 23) para tratar desse aspecto da relação entre música e poesia em “*Hérésies Artistiques*”<sup>30</sup> –, exclusivamente estético; articulando-se discursivamente em uma torrente de sons puros, ela teria o poder de eliminar a carga utilitária da língua e, assim, prepará-la para o uso poético, pois permitiria ao poeta entrever sentidos não-utilitários no som.

Mas a atribuição desse papel purificador à música, proporcionado por uma especificidade estética tacitamente reconhecida, não implica atribuir-lhe uma suposta

<sup>28</sup> O artigo de Marx (2002) resume a querela que se deu em meados dos anos 1920 entre o abade Bremond e Paul Valéry a respeito da poesia pura, ressaltando suas posições antitéticas a respeito da música: enquanto Valéry propunha-a como modelo organizacional para o poema, Bremond rejeitava o paradigma musical pelo qual a poesia tradicionalmente (e sobretudo no Simbolismo) vinha se pautando. Embora Mallarmé, assim como Valéry, associasse a música à pureza, ele também se aproxima de Bremond por causa de sua própria recusa ao paradigma musical, que se deu principalmente na criação de um modelo musical para além da musicalidade tradicional (a das sonoridades). De qualquer forma, como nota Marx (2002, p. 364) ao analisar os exemplos poéticos listados para ilustrar suas noções de pureza, Valéry e Bremond não se alicerçavam no mesmo terreno: este tinha em mente o verso isolado, e aquele, o poema como um todo. Consequentemente, eles não se referiam a uma mesma ideia de música (e de musicalidade): um combatia a musicalidade tradicional, outro promovia uma musicalidade nova. São, portanto, posturas complementares no questionamento da herança poética.

<sup>29</sup> É digno de nota como esse comentário tão singelo e sucinto de Mallarmé projeta um jogo de dicotomias (semana *versus* domingo; lugar-comum *versus* estética) que encapsula uma de suas concepções poéticas mais interessantes: a de que a poesia possui, na língua, um estatuto de exceção. Essa ideia desponta já no primeiro parágrafo de “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, com “a afinação misteriosa do verso para solitárias Festas” e as “pompas soberanas da Poesia” que são “Cerimônias de um dia que jaz no seio, inconsciente, da multidão”. A poesia, dessa forma, é o lazer ou ócio que se contrapõe ao trabalho comunicativo dos dias úteis da semana; ela é o feriado da língua.

<sup>30</sup> Curiosamente, nesse artigo Mallarmé considera que a poesia é a única arte que não utiliza uma matéria pura; todas as outras artes citadas por ele no texto (música, pintura, escultura) poderiam fornecer um modelo de pureza capaz de purgá-lo do utilitarismo linguístico acumulado pelo uso não-poético da língua. A escolha da música para esse expurgo é um sinal claro da mudança de postura para com essa arte que, nas “*Hérésies...*”, não ofereceria “nenhum arrebatamento extático”.

superioridade estética em relação às demais artes ou à poesia. Seria, antes, bem o contrário disso que pode ser observado na carta enviada por Mallarmé a René Ghil em 7 de março de 1885, na qual Austin (1959, p. 28) localiza uma “advertência” para que o criador da “Instrumentação Verbal” não fosse “longe demais na imitação das técnicas musicais”:

nesse ato de justa restituição, que deve ser o nosso, de tudo retomar da música, **esses ritmos que são apenas os da razão e suas próprias colorações que são aquelas de nossas paixões evocadas pelo sonho**, o senhor deixa se perder um pouco o velho dogma do verso. Oh! quanto mais ouvimos a soma de nossas impressões e as rarefazemos, com uma vigorosa síntese de espírito, por outro lado, mais agrupamos tudo isso em versos marcados, fortes, tangíveis e inesquecíveis.<sup>31</sup> (MALLARMÉ *apud* AUSTIN, 1959, p. 29, grifo nosso)

A precedência continua sendo da poesia: os elementos musicais a serem “retomados” – a saber, ritmos e colorações – estariam sujeitos ao “velho dogma do Verso” (sem qualquer semantização negativa em “velho” ou em “dogma”). O verso é a medida e a baliza do influxo musical, que precisa se acomodar em “linhas sólidas, tangíveis e inesquecíveis”; e essa precedência, ou superioridade hierárquica, da poesia sobre a música é uma consequência lógica da ideia de “restituição”, especificada logo em seguida na expressão “tudo retomar à música”<sup>32</sup>, que introduz (pela primeira vez) a proposta poética mais citada de Mallarmé. Embora essa proposta seja mais lembrada pelo axiomático “retomar nosso bem” (“*reprendre notre bien*”) de “*Crise de Vers*”, sua primeira aparição em prosa se deu em “*La Musique et les Lettres*”, inclusive por meio do mesmo termo empregado na carta a Ghil<sup>33</sup>:

Considerem, nossa investigação chega a termo: uma troca pode, ou antes deve ocorrer, em retorno do triunfal suplemento, o verbo, custe o que custar ou queixosamente num momento mesmo breve aceita a instrumentação, a fim de não permanecerem as forças da vida cegas a seu esplendor, latentes ou sem saída. **Solicito a restituição, ao silêncio imparcial, para que o espírito tente se repatriar, de tudo — choques, deslizamentos, as trajetórias ilimitadas e seguras, tal estado opulento e logo evasivo, uma incapacidade deliciosa de terminar, esse atalho, esse traço — o aparelho; menos o tumulto das sonoridades, transfundíveis, ainda, em sonho.**<sup>34</sup> (MALLARMÉ, 1985 (1895), p. 358, grifo nosso)

<sup>31</sup> “...in this act of rightful restitution, which must be ours, of taking everything back from music, its rhythms which are only those of reason and its very colourings which are those of our passions evoked by reverie, you tend to let the old dogma of the Verse vanish away. Oh! the more we extend the sum of our impressions and the more we refine them, the more, with a vigorous synthesis of mind, we should concentrate all those elements into clear-cut, solid, tangible and unforgettable lines.”

<sup>32</sup> Todas as traduções de trechos dessa carta são de Sandra Stroparo (2012, p. 246).

<sup>33</sup> Bertrand Marchal já chamou atenção para essa ligação entre a carta e os dois ensaios posteriores (MARCHAL in MALLARMÉ, 1995, p. 577, n. 1.).

<sup>34</sup> “Considérez, notre investigation aboutit : un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment même bref accepte l’instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l’esprit essaie à se rapatrier, de tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées

O mais interessante, porém, é que a dúvida expressada na crônica de *La Dernière Mode*, em 1874, agora cede lugar a uma certeza que, de tão definitiva, impõe uma reiteração assertiva. Já implicada na escolha lexical de “restituição”, ela se explicita em “tudo retomar à música”: o que antes havia sido descrito como “maravilhoso privilégio” da música – seu poder sugestivo –, obtido por meio de certos “dispositivos”, na verdade pertenceria por direito à poesia. Para exemplificar essa hipótese arrojada, Mallarmé cita dois “dispositivos” ou elementos musicais, especificando sua origem alheia à música: “esses **ritmos** que são apenas os **da razão** e suas próprias **colorações** que são aquelas de nossas paixões **evocadas pelo sonho**” (grifos nossos).

Essas palavras foram escritas pelo poeta no começo de março de 1885, aproximadamente um mês antes de sua primeira audição da música de Wagner em concerto. Esse aspecto da reflexão musical mallarmaica, portanto, foi elaborado antes do encontro com o “singular desafio” wagneriano, de forma que é possível constatar que uma faceta das mais importantes do pensamento musical maduro de Mallarmé já estava completamente desenvolvida antes mesmo da descoberta de Wagner e da escrita do ensaio ensejado por esse evento, “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” (cuja discussão, aliás, não menciona o assunto da precedência da poesia sobre a música). No entanto, essa hipótese não foi elaborada em uma completa ausência de música: como Austin (1959, p. 28) já apontou, o período entre 1883 e 1884 foi marcado pela frequência assídua de Mallarmé dos concertos de órgão do Palais de Chaillot; e é precisamente esse instrumento que é citado pelo poeta em sua carta autobiográfica<sup>35</sup> de novembro de 1885 como uma de suas “paixões de arte” (ao lado do balé) nas quais “o sentido estourará”. O órgão figurará ainda nos parágrafos iniciais de “*Catholicisme*” e, principalmente, em “*Crise de Vers*”, onde age como metáfora para o verso tradicional – em oposição à “flauta ou viola de cada um” que seria o verso livre:

O notável é que, pela primeira vez, no curso da história literária de povo algum, concorrentemente aos **grandes órgãos gerais e seculares**, em que se exalta, segundo um latente teclado, a ortodoxia, qualquer um com seu jogo e seu ouvido individuais pode se compor um instrumento, desde que ele sopra, o roce ou fira com ciência; usá-

---

*et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicateuse à finir, ce raccourci, ce trait — l’appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en songe.”*

<sup>35</sup> É preciso frisar que, ao listar suas duas paixões artísticas fora da literatura, Mallarmé exclui completamente Wagner: não há o menor vestígio do compositor na “*Autobiographie*”. Seria difícil conceber isso como uma manobra de apagamento consciente da influência, uma vez que o impacto wagneriano no poeta ainda era relativamente recente (sete meses); de qualquer forma, serve para chamar atenção ao papel do órgão na sensibilidade musical de Mallarmé.

lo à parte e dedicá-lo também à Língua.<sup>36</sup> (MALLARMÉ, 1985 (1897), p. 243-244, grifos nossos)

A importância desse instrumento para o pensamento musical mallarmaico não pode ser negligenciada: ele encarna musicalmente tanto uma dimensão tradicional quanto uma dimensão litúrgica que estarão muito presentes na reflexão poética tardia; sua sonoridade “sombria e misteriosa” (COHN, 1990, p. 310) exemplifica a qualidade de *chiaroscuro* que será frequentemente evocada para abordar o mistério e a obscuridade (conforme o parágrafo inicial de “*Catholicisme*”, “vibração vária de certeza e de trevas unida em um meditativo uníssono”); mas, mais significativamente, ele fornece um modelo de música completamente instrumental e, portanto, pura – em contraste absoluto com a música de Wagner, que é desde o início entendida como impura, mesclada ao teatro (e, por extensão, à narrativa, à literatura, à palavra) em razão do projeto da *Gesamtkunstwerk*.

Ainda que, à época da carta a Ghil, Mallarmé não tenha empreendido a escrita de nenhum dos ensaios que ocuparão sua produção tardia, pode-se considerar que o caminho estava aberto para a fase final de sua obra e do seu pensamento musical. Uma característica fundamental dessa fase é o modo como esse pensamento se organiza, assim descrito por Austin:

As referências de Mallarmé à música na última fase de sua vida constituem **uma complicada sequência de variações sobre um dado tema**: de forma assaz característica, Mallarmé empregou esse termo musical como título provisório para sua última série de artigos. Embora, por vezes, variasse a ênfase, ele permaneceu fiel às suas crenças centrais, e especialmente à sua convicção de que a Literatura é a arte suprema.<sup>37</sup> (AUSTIN, 1959, p. 29, tradução nossa, grifos nossos)

Se as referências à música nos quinze últimos anos da vida do poeta “constituem uma complicada sequência de variações sobre um dado tema”, supõe-se que não haja um esforço de sistematização do seu pensamento musical. Embora haja, inegavelmente, uma conceitualização da natureza da música e de sua relação com a poesia, Mallarmé não se dedica a teorizar ou dissertar sobre esse assunto mais detalhadamente, preferindo manifestar suas ideias musicais sempre em filigrana, engastadas em outras reflexões. A reflexão musical na obra mallarmaica se dá em estilhaços, fragmentos ou mesmo “subdivisões prismáticas” de uma ideia complexa,

<sup>36</sup> “*Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l’histoire littéraire d’aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s’exalte, d’après un latent clavier, l’orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu’il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier aussi à la Langue.*”

<sup>37</sup> “*Mallarmé’s references to music in the last phase of his life constitute a complicated sequence of variations on a given theme: characteristically enough, Mallarmé used this musical term as the running title of his last series of articles. While sometimes varying the emphasis, he remains faithful to his central beliefs, and especially to his conviction that Literature is the supreme art.*”

multifacetada; daí que Austin divida sua análise das referências musicais em três aspectos principais, que contemplam a variedade dos modos como o assunto surge nos ensaios.

Porém, ao definir seu foco analítico como “os aspectos mais estreitamente poéticos de suas opiniões [de Mallarmé] sobre a música, na medida em que é possível isolá-las” (AUSTIN, 1959, p. 30), ele concede de antemão que há dimensões do pensamento musical mallarmaico que estão profundamente implicadas em outros tópicos da reflexão do poeta:

Um dos principais problemas que surgem ao lidar com Mallarmé é que qualquer detalhe do seu pensamento, quase inevitavelmente, envolve, por implicação, sua posição total. Em algumas linhas escritas poucas semanas antes da sua morte, ele afirma que as ideias nunca lhe ocorriam isoladamente; suas ideias colocavam-se musicalmente, para formar um todo, e, quando isoladas, perdiam sua verdade e soavam falsas.<sup>38</sup> (AUSTIN, 1959, p. 30, tradução nossa)

Ao se tratar da questão musical em seus escritos, essa característica do pensamento de Mallarmé torna-se incontornável: não apenas porque a música está frequentemente associada a uma reflexão sobre a religião, o mistério e/ou a sugestão, como também porque ela parece sempre remeter, explícita ou implicitamente, à poesia. Essas imbricações, pouco exploradas por Austin (em virtude, é claro, do escopo declarado de sua análise), ficarão muito nítidas no estudo de Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [1991]).

Na porção final de seu artigo, Austin ensaia uma síntese em três eixos ou aspectos principais da reflexão musical mallarmaica, abrindo mão da perspectiva cronológica que até então tinha orientado seu trabalho – um gesto que se justifica pelo fato de que as fontes primárias empregadas por ele são os três últimos ensaios de Mallarmé, escritos com certa simultaneidade ou, pelo menos, adjacência (“*La Musique et les Lettres*”, “*Crise de Vers*” e “*Le Mystère dans les Lettres*”). Com isso, delimita-se perfeitamente o segundo momento, maduro, do pensamento musical mallarmaico, situado na década de 1890 e, especialmente, nos quatro últimos anos de vida do poeta. Contudo, esse gesto exclui automaticamente a obra ensaística da década de 1880, que abarca “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” (1885) e o conjunto “*Crayonné au théâtre*” (1886-1887), e que, embora comporte uma série de referências musicais (frequentemente ligadas ao compositor alemão), não é abordada por Austin (assim como o prefácio de “*Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard*”), talvez por não ser considerada “mais estreitamente” ligada a aspectos poéticos – o que, ainda assim, afigura-se bastante

---

<sup>38</sup> “One of the chief problems that arise in dealing with Mallarmé is that any detail of his thought almost inevitably involves by implication his total position. In lines written a few weeks before his death, he says that a thought never occurs to him in isolation; his thoughts are musically placed to form a whole and when isolated they lose their truth and ring false.”

questionável se for levado em consideração que na “*rêverie...*”, por exemplo, boa parte da discussão gira em torno do “singular desafio” com que a música (wagneriana) confronta a poesia.

O primeiro eixo musical trazido por Austin diz respeito ao caráter essencialmente metafísico, ideal da música, capaz de transubstanciar sua contraparte física e material, a natureza: “*He believed that Music transmuted the external world into a subtle essence, that it was in fact a quintessence of Nature*” (AUSTIN, 1959, p. 30). Devido à sua crença de que “a teoria poética de Mallarmé é, ela mesma, poesia, e sua linguagem carrega consigo todas as sutis ressonâncias, as qualificações irônicas ou humorísticas que são parte integral de seu ‘sentido’” (*ibidem*), ele se vale apenas de traduções e paráfrases de dois textos mallarmaicos para dissertar sobre esse eixo. O primeiro deles é o *médaille* “*Théodore de Banville*”, que introduz essa questão musical com uma tradução do curto trecho “*La divine transposition, pour l’accomplissement de quoi existe l’homme, va du fait à l’idéal*” (grifo do original) e, mais à frente, encerra o parágrafo com uma passagem traduzida mais longa:

os instrumentos destacam, segundo um sortilégio fácil de surpreender, o cimo, para assim ver, de naturais paisagens; as evapora e as reata, flutuantes, num estado superior. Eis aqui que para exprimir a floresta, fundida no verde horizonte crepuscular, basta tal acorde desnudado quase de uma reminiscência de caça; ou o campo, com sua pastoral fluidez de uma tarde escoada, mira-se e foge em recordações de riachos. Uma linha, alguma vibração, sumárias e tudo se indica. Contrariamente à arte lírica como ela foi, elocutória, em razão da necessidade, estrita, de significação. – Ainda que aí confine uma supremacia, ou dilaceramento de véu e lucidez, o Verbo permanece, de temas, de meios, mais maciçamente ligado à natureza.<sup>39</sup> (MALLARMÉ, 1985 (1897), p. 156)

O restante desse parágrafo é composto por uma paráfrase de um longo trecho de “*Bucolique*”:

A primeira em data, a natureza, Idéia tangível para intimar alguma realidade aos sentidos frustos e, por compensação, direta, comunicava à minha juventude um fervor que digo paixão como, sua fogueira, os dias evaporados em majestoso suspense, ela a acende com a virginal esperança de proibir sua interpretação ao leitor de horizontes. Toda clarividência, que, nesse suicídio, o segredo não permaneça incompatível com o homem, afasta os vapores da dessuetude, a existência, a rua. Também, quando levado por compreendo que instinto, um anoitecer de idade, à música, irresistivelmente ao fogo sutil, reconheci, sem duvidar, a por-detrás mas renascente

<sup>39</sup> “*les instruments détachent, selon un sortilège aisé à surprendre, la cime, pour ainsi voir, de naturels paysages ; les évapore et les renoue, flottants, dans un état supérieur. Voici qu’à exprimer la forêt, fondue en le vert horizon crépusculaire, suffit tel accord dénué presque d’une réminiscence de chasse ; ou le pré, avec sa pastorale fluidité d’une après-midi écoulée, se mire et fuit dans des rappels de ruisseau. Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s’indique. Contrairement à l’art lyrique comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification. — Quoiqu’y confine une suprématie, ou déchirement de voile et lucidité, le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature.*”

flama, em que se sacrificaram os bosquetes e os céus.<sup>40</sup> (MALLARMÉ, 1985 (1897), p. 307)

Dessa forma, a música projeta, antes de mais nada, uma relação antipodal com a natureza<sup>41</sup> que poderia ser resumida ao par de opostos imaterial *versus* material, ou abstrato *versus* concreto; no entanto, isso não se dá em razão de alguma qualidade sonora específica, como pode ser verificado na passagem do *médaille* “*Théodore de Banville*” que postula essa mesma relação antitética entre música e poesia: “Contrariamente à arte lírica como ela foi, elocutória, em razão da necessidade, estrita, de significação – [...] o Verbo permanece, de assuntos, de meios, mais massivamente ligado à natureza”. A poesia se alinha à natureza no polo material devido ao seu caráter “elocutório”, à sua “necessidade de significação” – e isso ecoa imediatamente a problemática de “*Hérésies Artistiques*” acerca da desvantagem estética da poesia, seu “meio de expressão” impuro. É em decorrência do utilitarismo, e sobretudo da referencialidade de sua linguagem que a poesia está ancorada firmemente na materialidade da natureza; a música, por outro lado (como já vinha sido dito por Mallarmé desde seu primeiro artigo), não está presa a uma linguagem referencial: o regime de significação dos sons puros é fundamentalmente abstrato, desvinculado da realidade concreta. Ela seria um “exemplo supremo” da “divina transposição do fato ao ideal” porque, com apenas “algumas vibrações”, seria capaz de “indicar” todo um panorama natural e multissensorial.

Essa indicação, ou sugestão, constitui o ponto-chave do primeiro aspecto musical para Austin, pois fornece um modelo de funcionamento para a poesia: para superar sua “desvantagem estética”, ela deveria reorientar seu programa linguístico, deixando de se pautar pela “descrição” e passando a se guiar pela sugestão. E se, nessa mecânica da indicação, o som musical funciona como uma analogia da natureza, é por meio desse mesmo recurso que a poesia poderia alcançar uma semiose sugestiva: “*And the instrument of this suggestive art is analogy, which destroys the materiality of things by bringing them together in metaphor: objects are*

<sup>40</sup> “*La première en date, la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes et, par compensation, directe, communiquait à ma jeunesse une ferveur que je dis passion comme, son bûcher, les jours évaporés en majestueux suspens, elle l’allume avec le virginal espoir d’en défendre l’interprétation au lecteur d’horizons. Toute clairvoyance, que, dans ce suicide, le secret ne reste pas incompatible avec l’homme, éloigne les vapeurs de la désuétude, l’existence, la rue. Aussi, quand mené par je comprends quel instinct, un soir d’âge, à la musique, irrésistiblement au foyer subtil, je reconnus, sans douter, l’arrière mais renaissante flamme, où se sacrificèrent les bosquets et les cieux.*”

<sup>41</sup> Como Austin notará mais adiante, a relação entre música e natureza em Mallarmé é mais complexa do que essa simples dicotomia. Em “*Le Mystère dans les Lettres*”, parece haver uma contiguidade entre as duas: o “procedimento” musical de alternância entre claridade e escuridão teria sido “encontrado no repertório da natureza”. A natureza, portanto, é a fonte primordial de uma noção de ritmo. Nesse sentido, é sintomático que a passagem de “*Bucolique*” parafraseada por Austin tematize justamente o crepúsculo, ponto nodal entre os dois extremos luminosos repleto do “majestoso suspense” gerado pela expectativa rítmica, como ponto de contato entre natureza e música.

*volatilized and only their abstract point of resemblance remains*” (AUSTIN, 1959, p. 31). Para ilustrar o *modus operandi* e o efeito da analogia, Austin cita e parafraseia uma longa passagem de “*Crise de Vers*”:

Instituir uma relação entre as imagens exata, e que dela se destaque um terceiro aspecto fundível e claro apresentado à adivinhação.. Abolida, a pretensão, esteticamente um erro, ainda que reja as obras-primas, de incluir no papel sutil do volume outra coisa que por exemplo o horror da floresta, ou a trovoadas muda esparsa na folhagem: não a madeira intrínseca e densa das árvores.<sup>42</sup> (MALLARMÉ, 1985 (1897), p. 247)

O mais notável nisso, de um ponto de vista diacrônico, é que, embora o problema poético que está em jogo continue sendo a mesma “desvantagem estética” percebida e abordada pelo jovem Mallarmé, a solução proposta é inteiramente outra. Enquanto em “*Hérésies Artistiques*” o poeta voltou-se para a notação musical em busca de um modelo de escrita e elegeu a ilegibilidade como saída (ideal) para o dilema linguístico, aqui ele se volta para a manifestação sonora da música e, encontrando nela essa qualidade sugestiva, enxerga na sugestão uma solução (possível). Todavia, essa leitura de Austin para a reflexão musical mallarmaica parece incorrer em duas incoerências. A primeira delas é que a concepção de sugestão como ideal de funcionamento poético não surge na década de 1890: sua origem remonta a 1864, à carta<sup>43</sup> de 30 de outubro endereçada a Henri Cazalis, na qual o poeta resume em uma (celebérrima) frase axiomática a “poética muito nova”<sup>44</sup> em que trabalhava à época: “*Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz*” (em itálicos no original). A segunda incoerência é que Mallarmé não chega a de fato propor a analogia como recurso linguístico para superar a mecânica descritiva e alcançar a sugestão, nem em “*Crise de Vers*”, nem alhures: esse termo só é encontrado, na sua prosa, no título de “*Le Démon de l’analogie*” (1874); e, na correspondência, na carta de 25 de outubro de 1890 endereçada a Paul Valéry (cujos versos possuiriam “o dom sutil da analogia, com a música adequada”<sup>45</sup>) – e, mesmo assim, ele não é evocado, nesses textos, como um recurso linguístico ligado à sugestão. Seria preciso considerar a analogia como um conceito que

<sup>42</sup> “*Instituer une relation entre les images exacte, et que s’en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination.. Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu’elle régit les chefs-d’œuvre, d’inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l’horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres.*”

<sup>43</sup> Os dois trechos citados a seguir são da tradução de Sandra Stroparo (2012, p.192).

<sup>44</sup> É de extremo interesse que essa novíssima poética da sugestão esteja sendo elaborada, como Mallarmé afirma na carta, concomitantemente à escrita de “*Hérodíade*”, poema que, de acordo com uma carta posterior (28 de abril de 1866), envolveu a afamada “escavação do verso”. Além disso, ainda na carta de 1864, o poeta descreve a criação da “poética muito nova” como um processo que dará origem à invenção de uma nova língua, ideia que já tinha sido acalentada em “*Hérésies Artistiques*”, como será visto mais adiante.

<sup>45</sup> Tradução de Sandra Stroparo (2012, p. 254).

engloba figuras de linguagem como a metáfora e a alegoria para encontrar uma referência a ela (ainda assim, bastante distante e oblíqua) em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”:

Uma simples adjunção orquestral muda de todo ao todo, anulando seu princípio mesmo, o antigo teatro, e **é como estritamente alegórico, que o ato cênico agora, vazio e abstrato em si**, impessoal, precisa, para se abalar com verossimilhança, do emprego do vivificante eflúvio que espalha a Música.<sup>46</sup> (MALLARMÉ, 1895 (1885), p. 179-171, grifos nossos)

Apesar das colocações de Austin perderem parte substancial de seu lastro com essas duas problemáticas, elas não deixam de chamar atenção para um fato precioso: o foco do olhar de Mallarmé sobre a música já não recai mais sobre a partitura, mas sobre a manifestação musical sonora – o que pode ser interpretado como uma consequência dos hábitos musicais adquiridos pelo poeta após sua instalação em Paris, ou seja, pela maior frequência com que passou a frequentar concertos e ouvir diferentes tipos de música.

O segundo eixo musical encontrado por Austin nas referências musicais maduras de Mallarmé diz respeito à sua “teoria da obscuridade” (AUSTIN, 1959, p. 32), que é explicada a partir de citações e paráfrases de numerosos trechos de “*Le Mystère dans les Lettres*”:

Em um de seus últimos escritos teóricos, intitulado *O Mistério nas Letras* e datado de 1896, Mallarmé declara que a vinda da Música pôs fim ao reinado exclusivo da clareza na literatura, a famosa *clarté française*: e ele declara os direitos da Poesia ao Mistério, até então reservado à Música.<sup>47</sup> (AUSTIN, 1959, p. 32, tradução nossa)

A obscuridade está, portanto, associada ao mistério: ao reivindicá-la para o arsenal lírico, o poeta está também reivindicando o mistério. Essa, naturalmente, não é a primeira vez em que Mallarmé faz essa reivindicação<sup>48</sup>; ela é a tônica de seu primeiro artigo, “*Hérésies Artistiques*”. Do começo ao fim de sua obra em prosa crítica, o mistério é o fim incessantemente buscado; apenas os meios para sua obtenção diferem. No artigo de juventude, ele é tematizado a partir de um conceito de arcano: o mistério envolve o ocultamento do sentido, a inviolabilidade da obra estética, e o meio poético para alcançar esse objetivo seria uma escrita ilegível. Já em “*Le Mystère dans les Lettres*”, o mistério é tematizado desde o início como escuridão, “Sombra”

<sup>46</sup> “*Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l’ancien théâtre, et c’est comme strictement allégorique, que l’acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s’ébranler avec vraisemblance, de l’emploi du vivifiant effluve qu’épand la Musique.*”

<sup>47</sup> “*In one of his last theoretical writings, entitled Mystery in Letters, and dating from 1896, Mallarmé declares that the coming of Music has put an end to the exclusive reign of clarity in literature, the famous clarté française: and he asserts the rights of Poetry to Mystery, hitherto reserved to Music.*”

<sup>48</sup> O Mistério, maiúsculo, também é um tema recorrente em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, “*La Musique et les Lettres*” e “*Crise de Vers*”, sempre em associação à música e à poesia.

contraposta à “clareza” da compreensão imediata, e o meio poético para alcançá-lo seria um processo de obscurecimento controlado do discurso, que comumente se apresenta como “jato contínuo” de luminosidade. Como fica evidente nesse emparelhamento, há grande afinidade entre essas duas abordagens, mas é a segunda que parece oferecer propostas tangíveis para o trabalho lírico: se, nas “*Hérésies...*”, o desejo de “uma língua imaculada – fórmulas hieráticas cujo estudo árido cega o profano e aguilhoa o paciente fatal” não chega a ser desenvolvido, a elaboração de Mallarmé em torno das possibilidades de gerenciamento da alternância entre clareza e obscuridade em “*Le Mystère...*” assume traços quase didáticos (em um estudo anterior, Austin (1995 [1951], p. 50) refere-se a essa exposição como a “teoria de aplicação da técnica musical na poesia”).

Assim como em “*Hérésies Artistiques*”, onde a ilegibilidade almejada era mais uma criptografia “desvelada somente ao predestinado”, a obscuridade promovida por Mallarmé não é absoluta, impenetrável, mas uma questão de gradação: “E, à doutrina da ‘clareza derramada em jato contínuo’, Mallarmé sobrepõe o uso estético da obscuridade que, em um efeito de contraste, confere à clareza ‘o caráter momentâneo de libertação’”<sup>49</sup> (AUSTIN, 1959, p. 32). Trata-se de questionar o jugo da clareza total e infiltrar veios de obscuridade no discurso, criando um jogo entre o obscuro e o claro; por isso, mais que gradação, o que está em jogo é uma alternância, já que “a Música aprendeu da Natureza e dos Céus *alternâncias* de luz e sombra; e, daí em diante, a Poesia deve buscar efeitos análogos” (*ibidem*, grifo meu). Disso decorre que o mistério possui um componente rítmico: ele depende da existência de uma relação de regularidade entre obscuridade e clareza, que instaure um padrão de recorrência na sucessão desses dois estados luminosos. Logo, os movimentos discursivos de um ao outro extremo da luminosidade (e da compreensão) devem ser organizados por um certo ritmo. A esse respeito, Austin cita a seguinte passagem de “*Le Mystère dans les Lettres*”, em sua tradução:

A Música, em sua data, veio varrer isso –

No curso, somente, do trecho, através dos véus fingidos, aqueles ainda quanto a nós mesmos, um tema se desprende de sua sucessiva estagnância amontoada e dissolvida com arte –

Disposição a habitual.

Pode-se, de resto, começar com uma explosão triunfal brusca demais para durar; convidando a que se agrupe, em retardos, liberados pelo eco, a surpresa.

<sup>49</sup> “And over against the doctrine of ‘clarity poured out in a continuous stream’, Mallarmé places the aesthetic use of obscurity which, by an effect of contrast gives clarity ‘the momentary character of liberation’”

O inverso: são, num redobramento escuro preocupado em atestar o estado de espírito sobre um ponto, calcadas e espessadas dúvidas para que saia um esplendor definitivo simples.

Esse procedimento, gêmeo, intelectual, notável nas sinfonias, que o encontraram no repertório da natureza e do céu.<sup>50</sup> (MALLARMÉ, 1985 (1897), p. 276-277)

Com isso, torna-se evidente que a noção de musicalidade que Mallarmé procurava para a poesia estava realmente muito distante da “aproximação eufônica das palavras” rejeitada na carta de 10 janeiro de 1893 a Edmund Gosse<sup>51</sup>, e residia em “certas disposições da palavra” que proporcionassem um arranjo rítmico da obscuridade.

É impossível deixar de notar que, aqui, a reflexão musical mallarmaica volta a assumir um caráter acentuadamente visual<sup>52</sup> que remeteria diretamente à pintura, e especificamente à técnica de *chiaroscuro* – o que, no limite, configuraria uma espécie de reflexão pictomusical. Na conceituação de Mallarmé, entretanto, esse jogo de luz e sombra pressupõe necessariamente uma sucessão temporal; ou seja, ele não se dá em um contraste simultâneo, mas em uma sucessividade na qual um elemento cede lugar ao outro. De qualquer forma, o que é fundamentalmente relevante nesse aspecto é que a visualidade é concebida a partir da música, de modo que essa alternância luminosa é inequivocamente um efeito sugerido pelo som musical em suas articulações discursivas. Por causa disso, Austin considera que Mallarmé teria tido em mente um exemplo musical bastante nítido ao conceber esses efeitos visuais: algo arbitrariamente, ele supõe que seria uma alusão à passagem do terceiro ao quarto movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven. Essa “longa modulação, repleta de presságios [...] seguida, imediatamente e sem interrupção, pela gloriosa e triunfal fanfarra” (AUSTIN, 1959, p. 33) também ecoaria em um dos parágrafos de “*La Musique et les Lettres*”: “où succède à des rentrées en l’ombre, après un remous soucieux, tout à coup l’éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d’un lever de jour<sup>53</sup>” (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 358). E, como Austin demonstra detalhadamente em seu estudo de 1951, “« *Le principal pilier* » : Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner”, esse mesmo princípio de estruturação

<sup>50</sup> “*La Musique, à sa date, est venue balayer cela — Au cours, seulement, du morceau, à travers des voiles feints, ceux encore quant à nous-mêmes, un sujet se dégage de leur successive stagnance amassée et dissoute avec art — Disposition l’habituelle. On peut, du reste, commencer d’un éclat triomphal trop brusque pour durer ; invitant que se groupe, en retards, libérés par l’écho, la surprise. L’inverse : sont, en un repliement noir soucieux d’attester l’état d’esprit sur un point, foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple. Ce procédé, jumeau, intellectuel, notable dans les symphonies, qui le trouvèrent au répertoire de la nature et du ciel. — Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère ; quand l’écrit y prétend.*”

<sup>51</sup> Os dois trechos citados dessa carta estão na tradução de Sandra Stroparo (2012, p. 255).

<sup>52</sup> Essa mesma visualidade na abordagem musical já havia sido observada em “*Hérésies Artistiques*”, onde a música era encarada exclusivamente em função de sua manifestação escrita.

<sup>53</sup> Sublinhe-se, aqui, a evocação do crepúsculo matinal nesse contexto da alternância rítmica entre obscuridade e clareza; em “*Bucolique*”, era o crepúsculo vespertino que ilustrava esse mesmo movimento.

discursiva teria sido aplicado em alguns dos poemas tardios, notoriamente no soneto de homenagem a Wagner, “onde o movimento passa da misteriosa escuridão do quarteto de abertura para a magnífica e luminosa apoteose dos tercetos” (AUSTIN, 1959, p. 33-34):

Silêncio de um tecido em seda cinerário  
Mais que uma só dobra pode desdobrar  
Sobre o móvel que a queda do grande pilar  
Derroca com a memória em estado precário

O nosso antigo embate triunfal do glossário  
Em cifra, hieróglifos de que o milhar  
Se ergue a ressoar com a asa um fremir familiar!  
Guardem-no, para mim, melhor, em um armário.

Do ridente fragor original odiado  
Por entre as claridades mestras viu-se alçado  
Até um adro nascido para o simulacro,

Trompas fortes de baço ouro sobre velinos,  
Richard Wagner, o deus, a irradiar ritual sacro  
Que a tinta mal cala em soluços sibilinos.<sup>54</sup>

(MALLARMÉ, 2007, p. 23)

O terceiro e último eixo musical das referências musicais de Mallarmé diz respeito ao “problema do ‘significado’ da poesia, de sua ‘inteligibilidade’” (AUSTIN, 1959, p. 34); e é nesse aspecto que surge a frequentemente citada ideia de superioridade da poesia em relação à música, em oposição à hierarquização da música acima da poesia que já tinha sido proposta por Schopenhauer e, tacitamente, por Baudelaire em seus escritos sobre Wagner (e que, posteriormente, seria adotada como pressuposto para a pesquisa lírica do movimento Simbolista francês):

É aqui que Mallarmé situa a superioridade decisiva da Poesia sobre a Música. Pois, embora seja verdade que a poesia tradicional tenha sido mais do que frequentemente nada mais que prosa rítmica e rimada, dando primazia à clareza do conteúdo discursivo, ao mesmo tempo em que negligenciava sua função de criar um peculiar estado de ressonância dentro da sensibilidade do leitor, a música, por outro lado, parecia a Mallarmé possuir grande poder emocional se qualquer significância inteligível, constituindo-se, como ele mesmo formulou, “um ocultismo fácil com êxtases inescrutáveis”. A poesia ideal, com a qual ele sonhava, devia unir o poder sugestivo da música à clareza intelectual da fala.<sup>55</sup> (AUSTIN, 1959, p. 34, tradução nossa)

<sup>54</sup> “Le silence déjà funèbre d’une moire/Dispose plus qu’un pli seul sur le mobilier/Que doit un tassement du principal pilier/Précipiter avec le manque de mémoire./Notre si vieil ébat triomphal du grimoire./Hiéroglyphes dont s’exalte le millier/À propager de l’aile un frisson familier !/Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire./Du souriant fracas originel hai/Entre elles de clartés maîtresses a jailli/Jusque vers un parvis né pour leur simulacre./Trompettes tout haut d’or pâmé sur les vélins,/Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre/Mal tu par l’encre même en sanglots sibyllins.”

<sup>55</sup> “It is here that Mallarmé places the decisive superiority of Poetry over Music. For while it is true that traditional poetry was too often nothing but rhythmical and rhyming prose, giving primacy to the clarity of its discursive

Nesse trecho de Austin, delimitam-se com nitidez não apenas a tensão primordial entre poesia e música, como também o caráter paradoxal da lírica idealizada por Mallarmé. Se, na poesia, a primazia da clareza discursiva está ligada à sua incapacidade de “criar um estado particular de ressonância no interior da sensibilidade do leitor”, na música, o “grande poder emotivo” está associado à ausência de “qualquer significado inteligível”; e a lírica ideal combinaria esse poder emotivo ou sugestivo da música à “clareza da fala” poética. O paradoxo, na verdade, é apenas aparente, pois, na formulação de Austin, percebe-se que o discurso poético tem a possibilidade de criar ressonâncias sensíveis no leitor – essa seria, inclusive, sua “função” por excelência –, mas negligencia essa possibilidade para priorizar uma clareza totalizante. Assim, não é que a clareza, *a priori*, impeça a sugestão: é o foco exclusivo em um discurso claro, às expensas da dimensão sugestiva e intentando uma inteligibilidade absoluta, que a impede de penetrar a sensibilidade do leitor. Vê-se que o problema da poesia, aqui, assim como no segundo eixo musical, está na gradação, na dosagem de clareza do discurso; a única diferença é que agora não se trata mais de encontrar uma proporção ideal entre clareza e obscuridade, mas entre clareza e sugestão – e, nisso, a reflexão musical mallarmaica reafirma seu distanciamento para com as concepções tradicionais de musicalidade, uma vez que os recursos poéticos geralmente tidos como musicais (rima e ritmo) estão completamente desvinculados do poder sugestivo da música.

Para Austin, esse terceiro eixo corresponderia a um estágio final da poética mallarmaica, um *nec plus ultra* da reflexão musical, em que o poeta teria resolvido a tensão entre música e poesia em favor desta última, e passado a enxergar a razão de sua supremacia precisamente naquilo que antes tinha sido sua “desvantagem estética”:

Estamos, agora, muito longe do estágio em que Mallarmé invejava à Música sua notação esotérica: agora, ele enxerga uma vantagem no fato que, anteriormente, lhe havia parecido uma servidão, a saber, de que a Poesia precisa usar como meio a linguagem comum. Pois ele havia aprendido que o caráter distinto da poesia não reside em algum aspecto externo, mas na nova função na qual ela emprega a fala humana. É dever do poeta “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”.<sup>56</sup> (AUSTIN, 1959, p. 35, tradução nossa)

---

*content, while neglecting its function of creating a particular state of resonance within the reader's sensibility, music on the other hand seemed to Mallarmé to possess great emotive power without having any intelligible significance, being, as he once put it, "a facile occultism with inscrutable ecstasies". The ideal poetry of which he dreamed would unite the suggestive power of music to the intellectual clarity of speech.”*

<sup>56</sup> “We have moved far from the stage where Mallarmé envied Music its esoteric notation : he now sees an advantage in the very fact that had once seemed to him a servitude, namely, that Poetry must use as its medium the language common to all. For he had come to learn that the distinctive character of poetry lies not in any external feature, but in the new function to which it applies human speech. It is the poet's duty to ‘give a purer meaning to the words of the tribe’.”

Diferentemente da discussão de “*Hérésies Artistiques*”, a clareza se mostraria como atributo inalienável da poesia; com isso, a dimensão social nela implicada seria agora enfatizada e celebrada do mesmo modo que a dimensão social da música, envolvendo uma ritualística que, enquanto projeto de culto popular, seria temporariamente substituída pelo Livro – que “seria capaz de representar adequadamente todas as formas de arte” (AUSTIN, 1959, p. 35), especialmente a música, conforme exemplificado por Austin com uma passagem de “*Le Livre, instrument spirituel*”:

Um solitário tácito concerto se dá, pela leitura, ao espírito que recupera, sobre uma sonoridade menor, a significação: nenhum meio mental exaltando a sinfonia, faltará, rarefeito e é tudo – pelo fato do pensamento. A Poesia, próxima a idéia, é Música, por excelência – não consente inferioridade.<sup>57</sup> (MALLARMÉ, 1985 (1897), p. 270)

E, nesse caso, a poesia não se limitaria aos versos metrificados, mas contemplaria, também, potencialmente toda literatura, como testemunharia a obra de Villiers de l’Isle-Adam, que, segundo Mallarmé, “‘traz à mente o enigma da orquestra’ por meio de qualidades que ele evoca em uma das passagens impressionistas que revelam aquilo que ele imaginava ser o verdadeiro efeito da música, a saber, o despertar dos mais diversos sentimentos e humores humanos” (AUSTIN, 1959, p. 35). Nesse ponto, Austin considera que Mallarmé “nunca chegou a buscar a obscuridade em si; o que ele primariamente quis reconquistar para a poesia francesa foi o apreço pelo mistério, pelo poder sugestivo e evocativo e, ao mesmo tempo, por um alto grau de abstração e imaterialidade” (AUSTIN, 1959, p. 36). O que estava em jogo na busca pelo mistério e na retomada do bem confiscado pela música, para o poeta, seria libertar a poesia das amarras da função referencial do discurso e incorporar ao repertório lírico um leque mais amplo de potencialidades conotativas (*ibidem*). Isso não acarretaria um solapamento da essencial clareza intelectual:

E, se Mallarmé por vezes pareceu pronto para preterir a essencial clareza intelectual da Poesia em favor desses novos valores, no final ele reafirmou os valores poéticos tradicionais, os quais ele desejava aperfeiçoar, e não abolir. Assim como a Música é obrigada a aceitar, na canção, “o aporte triunfal da palavra... a fim de não permanecerem as forças da vida cegas a seu esplendor, latentes ou sem saída”, a Poesia também pode “descer ao crepúsculo das sonoridades” para lá encontrar “alguma explosão do Mistério a todos os céus de sua impessoal magnificência” e,

---

<sup>57</sup> “*Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l’esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c’est tout — du fait de la pensée. La Poésie, proche l’idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d’infériorité.*”

assim, reaprender a arte da evocação, da alusão, da sugestão.<sup>58</sup> (AUSTIN, 1959, p. 36, tradução nossa)

Apesar disso, a clareza permaneceria sendo não só uma prerrogativa da poesia, mas também sua vantagem estética em relação à música: ainda que Mallarmé ocasionalmente concedesse um estatuto de igualdade a essas duas artes, como no emblemático trecho de “*La Musique et les Lettres*” – “*la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée.*” –, sua última palavra seria em favor da poesia, pois esta, conforme a argumentação de “*Crise de Vers*”, constituiria a verdadeira música: “*car, ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique*” (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 250).

Essas últimas proposições de Austin, porém, parecem problemáticas. Em primeiro lugar, porque esse pretensão estágio final da reflexão musical mallarmaica se sustenta quase inteiramente em trechos de “*La Musique et les Lettres*” e “*Crise de Vers*”, deixando de fora dois importantes textos escritos posteriormente, “*Le Mystère dans les Lettres*” e “*Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard*”<sup>59</sup>, e empregando como principal recurso para seu raciocínio uma expressão retirada de um soneto de 1877, “*Le Tombeau d’Edgar Poe*”. Em segundo lugar, o último ensaio publicado por Mallarmé em vida, “*Le Mystère...*”, dedica-se justamente (como visto mais acima) a uma reivindicação da obscuridade; seria pelo menos contraintuitivo que o estágio final não se manifestasse em sua derradeira prosa (além disso, as referências musicais presentes no prefácio de “*Un Coup de Dés...*” enveredam por um rumo completamente diferente). Longe, no entanto, de pretender invalidar todo esse terceiro eixo musical identificado por Austin, esta crítica intenta apenas apontar que o caráter de finalidade a ele atribuído é inteiramente prescindível: trata-se de um aspecto (dos mais radicais, é verdade), entre outros, das referências musicais de Mallarmé que emergem aqui e ali, dispersas e entretecidas umas nas outras em seus ensaios. Lidas em conjunto, como pequenos motivos musicais engastados

<sup>58</sup> “And if Mallarmé sometimes seemed ready to jettison the essential intellectual clarity of Poetry in favour of these new values, he finally reaffirmed the traditional values of Poetry, which he wanted to perfect and not to abolish. Just as Music is obliged to accept, in song, “the triumphant contribution of the word . . . so as not to remain the forces of life blind to their splendour, latent or devoid of an outlet”, even so Poetry can “descend into the dusk of sound” in order to find there “some explosion of Mystery to all the heavens of its impersonal magnificence”, in order to relearn the art of evocation, of allusion, of suggestion.”

<sup>59</sup> Embora o “*Coup de Dés*” seja um poema, e a análise de Austin focalize textos em prosa, o prefácio escrito para ele pelo próprio Mallarmé faz uso constante de referências musicais.

em uma textura polifônica, “elas se acendem de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de fogos sobre as pedrarias”<sup>60</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 248-249).

## 2.2 *Musica Ficta: figuras de Wagner* (1991), de Philippe Lacoue-Labarthe

Em *Musica Ficta: figuras de Wagner* (2016 [1991]), o filósofo francês Philippe Lacoue-Labarthe explora a relação de Baudelaire, Mallarmé, Heidegger e Adorno com o compositor Richard Wagner. Na seção consagrada a Mallarmé, a intenção declarada do autor é analisar a relação do poeta com Richard Wagner. Essa relação, evidentemente, é pautada pela música – muito embora seja em função do teatro que Mallarmé trate do alemão no ensaio dedicado a este (“*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”): a música não passa de uma “simples adjunção” ao drama, um dispositivo estético engenhosamente empregado por Wagner para anular o princípio do “antigo teatro” e instaurar um regime de representação “estritamente alegórico” para o “ato cênico” (MALLARMÉ, 1985, p. 170-171). Ainda assim, como aponta Lacoue-Labarthe, a música tem papel decisivo nessa tentativa de reformulação do teatro; tão decisivo que, em ensaios posteriores, o nome do compositor aparece primariamente associado não ao teatro, mas à música, como em “*Crise de Vers*”: “*la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie*” (MALLARMÉ, 1985, p. 246).

Inversamente, é possível considerar também que a relação de Mallarmé com a música é, mais do que pautada, determinada pela sua relação com Wagner e seu projeto estético – relação à qual Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 105) atribui o caráter tenso de um “conflito, gravíssimo”. O conflito com Wagner origina-se do “singular desafio” que, segundo Mallarmé, teria sido infligido aos poetas da época pelo projeto estético totalitário do compositor, que pretendia anexar a poesia à música. Essas duas artes veem-se, então, disputando a primazia da *poiésis*; tal disputa, ou *agôn*, perpassa a obra ensaística de Mallarmé<sup>61</sup>, facultando a conclusão de que todo o projeto poético mallarmaico desenvolve-se a partir da questão musical, ou seja, tendo como origem o “singular desafio” wagneriano (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 110). Desafio, esse, que pode ser resumido em um questionamento: “a quem cabe realizar, e representar, a arte? [...] O músico ou o poeta?” (*ibidem*, p. 107), e que suscitou diferentes reações: nos Simbolistas, encontrou uma resolução com a adoção, por parte destes, do projeto

<sup>60</sup> Tradução de Luiz Carreira e Álvaro Faleiros.

<sup>61</sup> Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 110) localiza-a no *corpus* entre “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” (1885) e “*La Musique et les Lettres*” (1895), mas é notável que ela se estende até “*Le Mystère dans les Lettres*” (1897).

wagneriano. Mallarmé, porém, permaneceu fiel ao seu projeto poético, voltado para a autonomia da poesia: daí o “agravamento” diagnosticado por Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 105) no conflito.

Trata-se, portanto, de um “confronto entre música e poesia” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 108). Na *Gesamtkunstwerk* wagneriana, a música assume a *poièsis* “sob a condição primeira de que uma ‘coesão’, precisamente, se estabeleça entre a música e o teatro” (*ibidem*, p. 111). Essa coesão, ou articulação, específica dá-se sob a égide do teatro grego; não só na medida em que a tragédia é presidida pelo mito, mas principalmente devido ao “laço inaugural feito pelos gregos entre o teatro e a ‘experiência sagrada’” (*ibidem*, p. 113). A experiência do sagrado é o eixo em torno do qual a música associa-se ao teatro em Wagner. Esse componente sacro, contudo, localiza-se menos na dimensão cênica (logo, propriamente teatral) da tragédia grega do que na dimensão musical proporcionada pelo coro trágico:

Seguramente, não é menos claro, a cena por si só não basta para tanto, nem, consequentemente, o teatro, se vier a reduzir-se a ela. É da música (e da dança), do lugar da *orkhestra*, que surge o deus; e uma vez que se trata de origem, Mallarmé sabe muito bem que é ao coro e à sua todo-poderosa lírica que é preciso reconduzir a tragédia. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 114)

O teatro grego, assim, constitui nada menos que um ritual religioso arcaico; nesse sentido, o projeto musical wagneriano, buscando seu modelo trágico nas raízes gregas, tenta erigir a música como ritual religioso moderno. Mallarmé, todavia, situa no catolicismo o ritual religioso moderno por excelência: a missa cristã. Nela, o modelo trágico grego teria subsistido na condição de protótipo, mas com uma particularidade que representa, no raciocínio mallarmaico, uma diferença qualitativa: a missa prescinde de todo o aparato cerimonial do teatro que era característico da tragédia grega. Ela “é a tragédia, *menos a cena*” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 121, *itálicos do autor*); com isso, sua dimensão teatral é abstrata: o drama do ritual cristão é evocado, e não representado.

No entanto, a reflexão que Mallarmé desenvolve em “*Catholicisme*” evidencia menos interesse no plano religioso da missa cristã do que no seu plano estético ou artístico. Dado o caráter abstrato do seu teatro (desprovido de toda materialidade cênica), esse plano estético é composto essencialmente pela música: uma música que se manifesta sobretudo no hino religioso e, por isso mesmo, exige uma multidão ou comunidade (mas não, como no caso de Wagner, uma “raça”). Mallarmé, desse modo, inclui na sua reflexão o rito, ou culto, popular indissociável do plano estético da missa. O papel da multidão nesse rito, entretanto, é peculiar:

Como não admite a cena, a missa é um teatro sem espetáculo, e, consequentemente, sem espectadores. A música, se negligenciarmos “todo aplainamento sussurrado pela doutrina” e se nos ativermos “às soluções que o brilho litúrgico proclama”, requer *participantes*, ainda que não passem de meros “ouvintes”. Pois o desaparecimento da cena equivale à presença, quase exclusiva, da música. Cujo grande poder, Mallarmé o repete com frequência, e de maneiras mais variadas, é tocar a alma, mesmo que, no fundo, não seja tão imediatamente quanto o faz a linguagem ou, mais exatamente, o verso. Assim que há música, há mistério – e promessa de uma iniciação. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 124, *italico do autor*)

Embora o órgão desempenhe papel importante no rito musical da liturgia, ao fornecer o som instrumental que “faz entrar na igreja o infinito aterrador do puro fora” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 128), a “música efetiva” da missa “é aquela que emana dos próprios participantes” (*ibidem*), ou seja: a música vocal do latim cantado em coro pela comunidade. É quando a multidão entoa o texto sagrado mesmo sem compreendê-lo, e este ressoa musicalmente em múltiplas vozes, que acontece a experiência sagrada da comunhão – o verdadeiro *religare*.

Nessa caracterização dos meios estéticos da missa, fica muito nítido o contraste entre dois modelos artísticos distintos: o do drama lírico wagneriano e o da liturgia católica. No primeiro, Mallarmé enxerga, além de um “excesso de música” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 136) na sonoridade do canto e da orquestra, um “excesso de teatro” na referencialidade do aparato cênico e linguístico que a música, em vez de sabotar, reforça. No segundo, identifica certa austeridade – palavra não utilizada por Lacoue-Labarthe, mas que descreve bem tanto os elementos musicais e teatrais envolvidos na missa quanto os sonetos tardios de Mallarmé<sup>62</sup>.

Porém, o mais importante nessa austeridade é que ela permite à missa inventar, com seus meios estéticos (sua música, seu teatro, sua poesia), o seu próprio regime de representação; regime, esse, diametralmente oposto ao do drama lírico wagneriano, cuja ênfase no mito conservava a mimese do antigo teatro. Para Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 129), Mallarmé concebe o regime de representação da missa nos mesmos termos em que apresenta sua crítica do princípio mimético no ensaio “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”: ao desconstruir a *Gesamtkunstwerk* e constatar que nela subsiste o clássico sistema de

<sup>62</sup> Austeridade, naturalmente, não implica simplicidade, tampouco simplismo. O desconcertante em Mallarmé é que a dificuldade de sua obra não provém de uma opulência da linguagem, seja em termos de léxico ou de sintaxe. Heather Williams (2004, p. 24) lembra que, em seu estudo lexicográfico da obra mallarmaica, Jacques Scherer (1977) salienta seu caráter conservador; neologismos e arcaísmos, prossegue Williams (*ibidem*), possuem caráter de exceção no léxico do poeta. Similarmente, a dificuldade da sintaxe de Mallarmé reside menos na opulência de floreios retóricos do que em uma estruturação elíptica do discurso – ou seja, em uma supressão de unidades linguísticas consideradas supérfluas.

representação, ele projeta as linhas gerais de um novo regime, mais adequado à sensibilidade moderna e contrário àquele do drama lírico wagneriano<sup>63</sup>.

Se, em “*Richard Wagner*” (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 170), “o moderno desdenha a imaginação” exigida pelo teatro “caduco” que “comanda a crer na existência da personagem e da aventura”, é porque a representação clássica (a *mimèsis*) funda-se em um “conceito autoritário e ingênuo”. O espectador moderno, cidadão republicano que prefere “servir-se das artes” (ao invés de servir às artes), recusa qualquer autoritarismo imposto sob forma de comando<sup>64</sup>: o “gosto moderno” não está em ser comandado, mas em ser conduzido (e também seduzido) pelas artes “até onde estoura uma potência especial de ilusão”. É preciso, portanto, bascular a ação que define as artes (quer dizer, seu *modus operandi*), de forma que o espectador finalmente possa “ser mestre da sua crença”. As artes modernas ver-se-iam, assim, na necessidade de inventar um “recurso novo” que substitua o “despotismo intelectual” da representação: a “evocação” ou “sugestão das artes”.

Um primeiro passo é dado na direção desse regime sugestivo com Wagner. Mallarmé concede que, na *Gesamtkunstwerk*, a música “penetra e envelopa o drama”, transformando o antigo teatro em um ato cênico “estritamente alegórico”. O drama lírico falha, porém, justamente por limitar-se a penetrar e envelopar: sem corroer, a penetração é mera fusão; sem dismantelar, o envelopamento é mera maquiagem. O regime sugestivo só será definitivamente alcançado quando as artes introduzirem um elemento novo, que combata radicalmente (no sentido etimológico do termo: desde as raízes) a *mimèsis* despótica. Como nota Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 129), Mallarmé denomina esse elemento como “Tipo”<sup>65</sup> e define sua mecânica fundamental: Mito “libertado da personalidade, pois compõe nosso aspecto múltiplo”; “Figura que Ninguém é” (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 174). Como sói acontecer na ensaística mallarmaica, esse conceito não é definido de forma mais direta ou pragmática; Lacoue-Labarthe tampouco especifica ou explica o Tipo. No contexto em que aparece, ele estabelece uma dicotomia com a Lenda, isto é, uma personagem heroica, o que permitiria caracterizar o Tipo como uma personagem “despersonalizada”, desprovida de traços pessoais

<sup>63</sup> Mallarmé enfatiza esse caráter de oposição ao atribuir o novo regime representativo a um “gênio francês” (“*l’esprit français*”), oposto ao gênio alemão que é sublinhado na obra wagneriana.

<sup>64</sup> Nesse comando (“*commandant*”), ressoa o mandamento (“*commandement*”) cristão que a modernidade afasta com o mesmo gesto. Isso só vem reforçar que Mallarmé aproxima-se do catolicismo por conta de fatores estritamente estéticos, e não religiosos. O que é moderno (isto é, apropriado à modernidade) no cristianismo é a sua estética, e não a sua ética.

<sup>65</sup> Inicialmente, Lacoue-Labarthe grafia “tipo” com inicial minúscula; na porção final de seu texto (a partir da p. 150), passa a grafar o termo com inicial maiúscula (“Tipo”), sem explicar essa mudança de grafia. Neste capítulo, a grafia será padronizada com inicial maiúscula, visto que é dessa forma que o termo é grafado na única vez em que aparece no ensaio de Mallarmé, assim como os demais termos aos quais está intimamente associado: Fábula, Poema, Ode, Figura, Santo.

específicos<sup>66</sup>. Desse modo, ele se configura como uma depuração do mito wagneriano (o que faz do regime sugestivo uma depuração do regime representativo, da *mimèsis*).

Ainda assim, essas são apenas as linhas gerais do Tipo que Mallarmé apresenta em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”: a “Fábula virgem de tudo, lugar, tempo e pessoa sabidos” não possui valor operacional, mas se coloca como horizonte almejado para o teatro (e, por extensão, para as artes). Um modelo efetivo para o Tipo será eventualmente encontrado, segundo Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 129), na liturgia católica, cuja depuração do teatro e do mito cristão sugere uma alternativa estética para a representação clássica. A rejeição de Wagner dá-se a partir da constatação de que essa depuração semiótica, indispensável à arte moderna, não pode ser encontrada no projeto estético do alemão – e isso porque ela tampouco pode ser encontrada na tragédia grega que fornece o modelo da *Gesamtkunstwerk*. Daí, inclusive, que Mallarmé atribua um caráter moderno ao catolicismo: a invenção do Tipo torna-o mais moderno do que todo o projeto wagneriano<sup>67</sup>. É, talvez, o “moderno dos meteoros” (segundo a expressão de “*Crise de Vers*”) que, vindos dos confins do passado, são capazes de causar espanto novo. Nesse sentido, o “recurso novo” do Tipo já não precisa ser inventado, mas somente introduzido nas artes; logo, a tarefa do artista tem a ver menos com a invenção propriamente dita (e ainda menos com a mera justaposição de Wagner) do que com a transposição desse elemento estético para o repertório artístico – e não é, afinal, por acaso que Mallarmé emprega justamente o termo “Transposição”, maiúsculo, para nomear a visada sugestiva em “*Crise de Vers*”.

O Tipo afigura-se, assim, corolário e centro gravitacional de toda a crítica da representação que embasa a poética de Mallarmé e que se entrelaça indissolivelmente à desconstrução da *Gesamtkunstwerk* (logo, à reflexão sobre a música). Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 132) lembra que essa crítica possui antecedentes: mais do que um evento isolado, ela constitui um momento específico, e distinto, na busca pelo Mistério que perpassa toda a obra mallarmaica. Uma busca que começou a ser empreendida pelo menos duas décadas antes do conflito com Wagner, no artigo “*Hérésies Artistiques*”, e que se desenrolou, na década de 1880, sob a forma de uma crítica idealista do teatro. Sua preocupação com a “materialidade da cena (a ‘encenação’) na medida em que atrapalha a idealidade do teatro” diagnosticava a “incapacidade do drama de se alçar à altura da alegoria, do emblema e do mito. E,

---

<sup>66</sup> Uma análise mais detalhada do Tipo pode ser encontrada no capítulo 5 desta tese.

<sup>67</sup> Seria possível enxergar aí uma crítica direta ao mestre Baudelaire, cujo longo e enlevado ensaio de 1861, “*Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*”, havia alardeado o compositor como “representante mais verdadeiro da natureza moderna” (BAUDELAIRE, 2013 [1861], p. 73).

consequentemente, da Ideia” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 133) e se voltava para a outra arte que ocupa a cena: o balé. Mallarmé conclui que, por não oferecer mais do que um esboço gestual e rítmico, o balé está mais próximo de uma apresentação (e não só uma *representação*) da Ideia e, por isso, é superior ao teatro. Embora, é verdade, sua apresentação não deixe de exigir a cena real, material, o que “incomoda, indiscutivelmente, a idealidade” (*ibidem*, p. 135), o balé tem a seu favor o acompanhamento da música, que contrabalança a materialidade do espaço com o “além” misterioso. Isso não significa, entretanto, que a música destrua o teatro, mas que ela é empregada como seu “princípio organizador”.

É enquanto princípio organizador do teatro que a música, na *Gesamtkunstwerk*, entra em concorrência com a poesia (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 136-137). O que está em jogo nessa concorrência, porém, não é a realização do lirismo, mas “o fato de que a conjunção entre música e teatro possa pretender à Obra, e logo de início produzir um tal *efeito*” (*ibidem*, p. 137, *itálico do autor*). Para Mallarmé, no entanto, esse fato não se deve a um suposto poder da música, como propõe Lacoue-Labarthe:

a música realmente só possui essa potência incomparável – essa “magia” – na medida em que está ligada ao teatro, em que ela não age sozinha. Não é a música por ela mesma – ainda menos a música “em si” – que está em causa. É a música na medida em que vem sustentar o dispositivo teatral e assegurar, por esse próprio viés, o que o teatro sempre se propôs como fim: a participação ou a comunhão. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 137)

Dito de outra forma, a potência avassaladora do drama lírico está mais no teatro do que na música. O “singular desafio” wagneriano não é lançado pela música em si, mas pelo modo como ela “penetra e envelopa” o drama e, assim, realiza a “experiência sagrada” de comunhão proposta pelo teatro.

O ponto de partida da desconstrução da *Gesamtkunstwerk* levada a cabo em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” é, todavia, uma aprovação do projeto teatral wagneriano, pois este se fundamenta em uma crítica ao antigo teatro. A mesma crítica, aliás, que se encontra na reflexão mallarmaica: o fundamento do antigo teatro (isto é, o pacto da *mimêsis*, o “antigo código da crença”) teria deixado de ser pertinente para a sensibilidade moderna; sem conseguir engajar sua audiência, ele estaria arruinado. É na tentativa de “restituir as condições da ilusão e da adesão” que Wagner emprega a música e a agrega ao teatro, manobra que Mallarmé não contesta porque a música é “justamente o que faz passar o teatro do drama (e do ‘atravancante personagem’) à alegoria” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 143). Desse ponto em diante, porém, observam-se as ressalvas de Mallarmé:

Sentimos despontar a reticência porque compreendemos rapidamente que, aos olhos de Mallarmé, a música não pode ser adjungida, sem mais (ou “assim”), ao teatro. Se fosse o caso, isso só daria em ópera ou em melodrama, pelo qual Mallarmé – como Wagner – tem apenas o maior desprezo. Está claro que se a introdução da música “muda inteiramente” e anula, em seu princípio”, o “antigo teatro”, é porque ela suprime o drama – e a *mimêsis*, o “efeito de real”, dizia-se há alguns anos. Privado do suporte único da palavra – e da mímica –, o teatro não pode mais se contentar em “contar”. A música o força a dizer outra coisa, isto é, a *alegorizar*. A cena, por esse próprio viés, se torna um lugar abstrato, o ato cênico acede à impessoalidade. Ou, se preferirmos, o personagem desaparece em benefício da *figura*. A morte da imitação é a vida do teatro, mas essa vida, só a música, na medida em que é “ideal”, pode suscitar – e assegurar. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 143-144)

Contudo, essa “ressurreição musical do teatro” proposta pelo drama lírico é incompleta, pois ela exige não apenas uma anulação do princípio de representação, mas a destruição total do edifício da *mimêsis*. Como visto mais acima, o projeto wagneriano, ao empregar a música para envolver o drama, deixa intactas as suas estruturas. Já que Wagner “não tocou no teatro”, seu projeto é desprovido de radicalidade: é um mero compromisso, “tentativa de conciliação” entre o velho teatro e a nova música – portanto, entre o antigo e o moderno, entre o decrépito e o nascente.

Logo, Mallarmé (cujo projeto é radical na mesma medida em que é idealista) concebe a música e o teatro como dois elementos mutuamente excludentes, opostos polares, cujas diferenças o compositor tenta conciliar ou apaziguar. E, se nesse compromisso o teatro permanece intacto, é a música, necessariamente, que será tocada nesse apaziguamento e cederá ao teatro. Primeiramente, ela se subordina ao drama, penetrando sua estrutura, acomodando-se ali e assumindo a função que lhe é designada: “apenas para significar, ou para ilustrar o personagem” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 146). Dessa forma, ela não é mais do que um “drapeado” que vem adornar as personagens da trama. Segundamente, ao se configurar como “música de cena” que não existe por ela mesma, mas somente em função do teatro, a música do drama lírico abandona seu próprio princípio e adota o “modo de uso” do teatro, que é o da representação – paradoxalmente, aquilo que ela veio abolir. É por isso que o “drama musical” está perdido de antemão: “A música de Wagner é música, não é *a* música. Ou é uma música em esquecimento do seu ‘princípio’” (*ibidem*, p. 146, *itálico do autor*). Buscando outra forma de instaurar o além ou mistério que a música, amputada de seu princípio e acorrentada ao teatro, é impossibilitada de convocar, Wagner recorre à lenda germânica como argumento do drama lírico.

Daí que seu projeto estético, no fundo, não passe de ópera: “Longe de anular o teatro, como maquinação ficcional em todo caso, a música o reforça. E o reforça simplesmente, o que

é pior, para responder à ‘disposição’ do povo alemão” (*ibidem*, p. 145). A *Gesamtkunstwerk* não passa de uma repetição da tragédia grega com inflexão alemã; como repetição acrítica do passado, ela é desprovida do caráter moderno tão almejado por Wagner (e, claro, por Mallarmé), pois o moderno deve retroceder até a fonte, ou seja, escrutar sua própria origem, “interroga[r] sua própria possibilidade” (*ibidem*, p. 148). Para Mallarmé, esse seria o caso da missa, com sua invenção do Tipo (como discutido mais acima, na página 61), e da poesia da “geração recente”, na qual (segundo a formulação de “*La Musique et les Lettres*”, repetida mais tarde na entrevista a Jules Huret) “o ato de escrever foi escrutado até as origens”. Lacoue-Labarthe não chega a discorrer sobre esse escrutínio das origens na poesia, mas é possível depreender de sua discussão que ele é entendido como uma atividade (teórica e prática) de crítica. Como tal, essa crítica das origens dar-se-ia em dois aspectos poéticos: primeiro, uma crítica do fundamento mimético (origem do teatro e da poesia), compreendendo uma investigação da mimese e a proposição de outro regime de representação, a sugestão; segundo, uma crítica do fundamento do verso, que deixa de ser visto como mera medida cristalizada e passa a ser praticado como uma “acentuação na enunciação” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 163).

Nessa perspectiva, a obra wagneriana “é só teatro” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 148), ao qual Mallarmé oporia um Teatro, maiúsculo<sup>68</sup>: o verdadeiro teatro, que destrói a *mimèsis* e retrocede até sua fonte. Em outras palavras, o teatro verdadeiramente moderno:

não tem que se submeter aos imperativos da representação, com o que isso supõe não apenas de materialidade cênica (cenários, figurinos, etc.), mas também de técnica da ilusão, de maquinação própria a suscitar a participação. Daí vem que o verdadeiro teatro não tem necessidade alguma de música, “na acepção ordinária”, como diz *A Música e as Letras*. E que a verdadeira música não tem de modo algum por função “acompanhar”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 149)

Assim, além de prescindir de todo o aparato cênico, o verdadeiro teatro (sugestivo, e não representativo) recusa a lenda em nome da Fábula pura, “sem a menor ‘anedota’, portanto, antiga ou não; sem herói, nenhuma referência geográfica ou histórica” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 150) – logo, em nome do Tipo. Abolida toda representação, esse Teatro é “o Mistério, uma Missa ela própria pura”. Porém, a completa abstração da materialidade da cena e da música faz com que reste somente um puro Dizer. Por isso, “o Teatro

<sup>68</sup> Apenas posteriormente, em uma entrevista sobre o assunto (referida, na obra do poeta, como “*Enquête sur le Théâtre*”), Mallarmé menciona esse “Teatro” maiúsculo, cujo substrato Lacoue-Labarthe identifica em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”.

é a própria literatura” conforme o entendimento de Mallarmé, isto é, ele equivale ao “poema ou o canto (‘a Ode’)” (*ibidem*, p. 150).

Tal é a forma como Lacoue-Labarthe apresenta e elabora a reflexão mallarmaica envolvendo música, teatro e representação no momento inaugural representado pelo confronto com Wagner no ensaio “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, ou, como ele mesmo coloca, a “onto-tipologia que sustenta o projeto mallarmaico” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 154). É importante frisar o papel fundador atribuído pelo autor a esse questionamento da música: somente quando constata a insuficiência da adjunção musical na superação da representação teatral, Mallarmé lança formalmente as bases para toda a poética que desenvolverá ao longo da década seguinte, tanto na teoria quanto na prática<sup>69</sup>. Resta, no entanto, examinar as reverberações poéticas dessa reflexão musicodramática. Como inquire Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 155), “qual é a consequência disso [da crítica à representação na *Gesamtkunstwerk*] quanto à concepção da música? Isto é, como se pode imaginar, quanto à questão da relação entre ‘a Música e as Letras’? Que música, que escrita supõe um tal ‘teatro’? E o que se deve entender por ‘música’?”.

Em sua crítica a Wagner, Mallarmé define os parâmetros de uma mecânica fundamental da estética moderna (o Tipo), mas não especifica o maquinário estético determinado por essa mecânica. É só oito anos mais tarde que seus contornos serão delineados, em “*Planches et Feuilles*”: para “rivalizar” com o “excesso” de “polifonia magnífica instrumental” do drama musical, o “escritor de versos” opta pela austeridade do seu “único recurso sutilmente eleito” e se atém aos “artifícios humildes e sagrados da palavra [*parole*]”, com os quais compõe uma “ópera sem acompanhamento nem canto, mas falada”. A base do “conjunto versificado”, vê-se, é uma espécie de princípio teatral que o projeto wagneriano “elevou ao nível do Cerimonial” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 155); extirpa-se, porém, a música, pois ela não é essencial para a manutenção da “coesão” que, para Mallarmé, define a arte ou obra. Trata-se, então, da ópera menos a música e a cena: uma “ideal representação” que se desenrola na “cena interior” criada pela palavra. O mais notável nesse modelo operático de “*Planches et Feuilles*” é que ele não fornece os moldes do poema, mas do livro (de poemas), e isso leva Lacoue-Labarthe (*ibidem*, p. 155) a considerar que o livro possui “essência teatral”. Consequentemente,

---

<sup>69</sup> E que já vinha sendo desenvolvida, ao menos em caráter de antecipação, na prática poética de Mallarmé. Uma preocupação com a relação entre realidade e representação pode ser observada em poemas como “*L’Après-midi d’un Faune*” e “*Prose (pour des Esseintes)*”. No caso deste último, uma relação mais íntima com “*Richard Wagner...*” é sugerida pela contiguidade temporal entre as duas obras (publicadas no mesmo ano, com poucos meses de diferença, embora o poema viesse sendo trabalhado desde a década de 1870, segundo nota de Bertrand Marchal (MALLARMÉ, 2015 [1992], p. 224)).

ele dispensa o teatro: sua “pura representação” é capaz de suprir “todos os teatros” e, na verdade, até mesmo “o mundo”. Ele se caracteriza, portanto, como uma depuração do teatro – um “arqui-teatro”.

Por outro lado, ao descartar a música e a cena, o modelo mallarmaico retém apenas a estrutura abstrata da ópera. Nessa medida, o livro é concebido como estrutura, “ordenação” do conjunto (*ensemble*) versificado, e o que está de fato em jogo é o modo de organizar a “individualidade” de cada um dos “motivos” (quer dizer, os poemas) que o compõem. Essa concepção de obra poética como livro, e do livro como estrutura, é reforçada em “*Crise de Vers*” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 156) e acaba, curiosamente, estreitando os laços entre poesia e música:

Assim definido, ele [o livro] implica o “desaparecimento elocutório do poeta”. É uma obra sem sujeito, sendo provavelmente ele próprio, aos olhos de Mallarmé, o Sujeito como tal, isto é, o absoluto como Sujeito – e não creio deslocada aqui a evocação da fórmula hegeliana. Assim se explica, de resto, o desprezo que Mallarmé tem pela poesia subjetiva, pelo lirismo no sentido pós-romântico. Ora, e isso não é indiferente, o subjetivo, no sentido restrito, é metaforizado pela melodia: “Toda alma é uma melodia, que se trata reatar; e por isso, são a flauta ou a viola de cada um”. Mas “toda alma”, diz-se também, dessa vez em *A Música e as Letras*, “é um nó rítmico”. E é exatamente aí, na passagem do melódico ao rítmico, que atua a diferença entre o sujeito e o Sujeito. Essencialmente, o Livro – o Sujeito – é ritmo: espaçamento e escansão, de uma certa maneira “o Um diferindo em si mesmo”, segundo o adágio de Heráclito reencontrado na aurora do Idealismo alemão. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 156)

Se o livro é ritmo, é porque a noção de estrutura elaborada por Mallarmé envolve um certo ritmo, “espaçamento e escansão” entre os elementos estruturais. Logo, o conceito mallarmaico de ritmo diria menos respeito aos padrões no interior do verso (ou seja, a construção do poema) do que à organização das seções de uma composição (no caso da ópera, entre ária, dueto, coro e diálogo). Estruturar o livro é ordenar os poemas de acordo com as suas individualidades; desse modo, o ritmo não é uma fôrma imposta de fora para dentro ao livro, mas resulta dos próprios poemas, que se “amarram e desamarram” uns dos outros conforme suas próprias inclinações. Assim, são eles que ditam o ritmo e se afirmam como sujeito estruturante do livro, eliminando a subjetividade do autor. Apresentando-se como um padrão de recorrências e variações, o ritmo é uma espécie de princípio musical que subsiste na ópera falada mesmo após a remoção<sup>70</sup> da música. Ele pode ser considerado uma depuração da música, e o projeto de abstração estética de Mallarmé, como já visto, atribui caráter ideal à depuração:

<sup>70</sup> Como foi discutido anteriormente, a propósito de “*Hérésies Artistiques*”, trata-se menos de privar a ópera da música do que de abdicar do som ou, mais especificamente, da materialidade acústica.

daí que o ritmo acaba constituindo a verdadeira música – a Música, maiúscula, que “*Crise de Vers*” define, apropriadamente, como “o conjunto das relações [*rappports*] existindo em tudo”. O ritmo, portanto, é uma “arqui-música” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 157).

Nesse ponto, todavia, é necessário observar que essa noção de ritmo privilegiada por Lacoue-Labarthe parece pouco relevante para pensar a obra mallarmaica, já que ela foi pouco explorada pelo poeta. Embora haja outros ensaios que formulam esse ritmo estrutural atrelado ao projeto do Livro – Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 157) enumera “*Planches et Feuillet*”, “*L’Action Restreinte*” e “*Le Livre, instrument spirituel*” –, é preciso ter em mente que, quanto a publicações, Mallarmé dedicou-se muito mais a publicar poemas individuais do que a organizar livros de poesia. Nesse sentido, uma análise do contexto discursivo do trecho de “*Crise de Vers*” usado por Lacoue-Labarthe para discorrer sobre o ritmo do livro evidencia que, como será visto mais adiante no capítulo 6, a organização rítmica do livro é muito menos um projeto mallarmaico do que uma prática que o poeta identifica nas publicações de seus contemporâneos simbolistas, em oposição direta à organização romântica. Além disso, um exame mais minucioso da passagem em que esse conceito de ritmo aparece no ensaio de Mallarmé permite constatar que o “ritmo total” do livro é definido logo em seguida como “o poema calado, nos brancos”<sup>71</sup>. Se o livro rítmico equivale a um poema, então cada poema de um livro equivale, em termos estruturais, a uma estrofe de um poema. O ritmo do livro (total), portanto, é um desdobramento do princípio do ritmo do poema (parcial): organizar os poemas de um livro é como organizar as estrofes de um poema.

Logo, o ritmo do livro tem lugar na reflexão mallarmaica eminentemente enquanto projeção do trabalho rítmico pressuposto pelo poema. O princípio musical do ritmo do poema, ao que tudo indica, consistiria na organização estrutural dos versos e estrofes em vista de um todo; contudo, Lacoue-Labarthe situa esse princípio no interior do verso: “Se o Livro ‘supre todos os teatros’ é porque o verso supre todas as músicas” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 157-158). Sendo ele a unidade elementar que “modela ou ‘ficciona’ a ideia, isto é, a própria coisa em sua essência” para formar o poema, o verso opera uma “onto-tipologia fundamental” e se torna música (*ibidem*, p. 164). Como medida (*nombre*) musical da língua – em “*Solennité*”, é a sua “métrica” que “afina” a “elocução” até alcançar a “expressão última” –, o verso “depura” o drama,

---

<sup>71</sup> Eis a passagem completa, no original: “*Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs*”.

como se Mallarmé tirasse de Aristóteles a conclusão, inteiramente surpreendente, de que a versificação é a *katharsis* da *mimèsis*. Ora, é justamente essa capacidade que Mallarmé designa como “música”, pelo que ele não entende apenas, isso é ainda bastante claro, o “Musaico”<sup>72</sup>, mas precisamente uma música (uma “elocução” ou uma *lexis* medida) de que a própria música, “a instrumentação de uma orquestra”, é apenas um meio para fingir ou reproduzir. O Livro é, assim, de essência aqui-musical. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 159)

A relação entre poesia e música aprofunda-se ao mesmo tempo em que se torna mais tensa. A mecânica do verso é, fundamentalmente, a mecânica da música: ambos partilham de um mesmo princípio, e é por isso que Mallarmé insiste em associar a poesia a uma “Ode” e ao “canto” (termos de natureza notoriamente híbrida e musicopoética). No entanto, música e poesia diferem na forma como cada uma realiza esse princípio, e essa diferença passa pelo crivo idealista do projeto mallarmaico. A consequência disso é uma crítica à música centrada no “recurso instrumental” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 159) da execução sonora – mais especificamente, no concerto –, cuja materialidade priva a música da “idealidade” necessária para “se explicar”, isto é, para efetuar uma “autorreflexão” (*ibidem*, p. 160). Com isso, a música é incapaz de escrutar sua própria origem, segundo exige o “programa moderno” da arte; o seu “poema original” (conforme a expressão de “*Crise de Vers*”) não passa, então, de mero esboço, pois não alcança “o conjunto de relações existindo em tudo”.

A ideia de música que está em questão na reflexão de Mallarmé é, nitidamente, uma “concepção matemático-ontológica da música” ancorada em uma noção de “harmonia universal”. A esse respeito, Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 161) sublinha que seu aspecto mais importante não é essa ideia em si (que derivaria, de resto, de Platão e Pitágoras), mas o fato de que essa harmonia universal é pensada a partir da noção de ritmo. Igualmente importante é a conclusão mallarmaica de que, paradoxalmente, tal ideia de música não chega a se realizar, de fato, na música enquanto arte, devido à sua materialidade. A “intelectual palavra” poética, porém, é pura idealidade: dessa forma, “a poesia é a realização da música” (*ibidem*, p. 159).

À guisa de balanço final das considerações de Lacoue-Labarthe: embora recaia na ideia de uma “verdadeira música”, a Música maiúscula, que reafirma a primazia da poesia e enfoque uma visão um tanto abstrata do ritmo, completamente desvinculada das questões prosódicas tão pertinentes à reflexão mallarmaica, a leitura que o filósofo propõe para o ensaio sobre Wagner é de extrema lucidez e detalhamento. Além disso, suas colocações sobre a mecânica do verso iluminam a posterior reflexão de “*La Musique et les Lettres*” (capítulo 6 desta tese) sobre a

---

<sup>72</sup> Essa é a tradução de “*das Musische*”, neologismo cunhado por Walter Benjamin a propósito da teoria goethiana da arte, como aponta Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 136) em nota de rodapé. O autor não explica o termo, mas o utiliza como um sinônimo da Música, maiúscula: “não nos esqueçamos de que a música é a Música, ou o ‘Musaico’” (*ibidem*, p. 136).

natureza “sobrenatural” que o verso pode assumir, e permitiria pensar a ficção (que Mallarmé apresenta como mecanismo fundamental da literatura) como uma catarse da mimese.

### 2.3 *La Politique de la Sirène* (1996) e *La Parole Muette* (1998), de Jacques Rancière

O filósofo francês Jacques Rancière explora em profundidade a poética de Mallarmé em dois momentos: no livro *La Politique de la Sirène* (1996), inteiramente dedicado a uma leitura político-estética da reflexão mallarmaica, e em uma seção de *La Parole Muette* (2007 [1998]), na qual analisa o pensamento do poeta no quadro de uma questionamento histórico da representação literária.

Rancière (1996, p. 67) situa a percepção mallarmaica da música no quadro do estabelecimento de uma “nova religião” para o século XIX, que já vinha sendo anunciada por Hegel, Hölderlin e Schelling como um meio para encerrar a Revolução Francesa e superar o *Ancien Régime* por meio da criação de novos laços comunitários, que substituam a antiga ordem. A música, com “seus templos, sua teoria e sua divindade” (*ibidem*, p. 67), assume o posto de sucessora do cristianismo; e é nessa condição que ela se torna objeto da atenção de Mallarmé, como atestam os seus “*Offices*” – trinca de ensaios (“*Plaisir Sacré*”, “*Catholicisme*” e “*De Même*”) que têm por objetivo “compreender como aquilo que parecia ser apenas uma arte entre outras vem a desempenhar um papel completamente diferente, o de ser ‘o derradeiro e plenário culto humano’” (*ibidem*).

Para Rancière (1996, p. 67), dois fatores explicam essa ascensão religiosa da música: primeiramente, esta se apresenta como a “linguagem purificada” mais apta a cumprir a tarefa mitológica entrevista por Mallarmé em *Les Dieux Antiques*. Se os mitos gregos “são personificações vivas dos fenômenos naturais” (1996, p. 57), então os deuses e suas narrativas “dizem a aurora e o orvalho, a potência do astro de fogo no zênite, mas sobretudo sua perpétua descida ao reino das trevas e o milagre de sua perpétua ressurreição” (*ibidem*). Disso decorre, por um lado, que os deuses “nascem da linguagem que os narra” (1996, p. 58) e o propósito da religião, assim, é restituir à linguagem os seus poderes (e a música seria por excelência essa linguagem na plenitude da sua força evocativa). Por outro lado, o objeto da religião é primariamente “o próprio movimento de aparição e desaparecimento da luz” (*ibidem*), ou seja, a essência rítmica da natureza; e a música

aparece por excelência como esse “além da natureza” que recolhe a sacralidade que a natureza perdeu no tempo da indústria. A natureza era a forma inicial, a forma tangível da Ideia ainda primitiva e tomada na solidez da matéria. A música é o “estado sagrado”

final, a forma espiritualizada da Ideia, pulverizando toda matéria e toda imagem em um “volátil despojamento em traços que se correspondem, agora próximos do pensamento”.<sup>73</sup> (RANCIÈRE, 1996, p. 68, tradução nossa)

Em segundo lugar, por meio da batuta do regente de orquestra, a música representa a depuração final do “gesto de elevação” que, de acordo com “*Catholicisme*”, é o “conteúdo essencial da religião cristã”. Ela proporciona o ritual e a escrita com o maior grau de abstração de toda corporeidade e toda figuração, e precisamente por isso se torna “a linguagem mais imediatamente acessível” (RANCIÈRE, 1996, p. 68):

A música faz a tela da imagem e da representação saltar. Os arrepios abstratos que a escrita das notas e dos intervalos confia ao timbre dos instrumentos podem, assim, imediatamente se calar em arrepios de emoções. É essa abstração que transforma o “estético” em “religião” derradeira e que permite à música instaurar, pelas vias mais diretas, a comunhão mais sensível entre os homens, no reconhecimento da sua grandeza quimérica.<sup>74</sup> (RANCIÈRE, 1996, p. 68, tradução nossa)

O concerto orquestral figura como instância privilegiada (e, por isso, emblemática) do caráter religioso da música porque nele convergem todos os aspectos que estão em jogo na concepção mallarmaica de religião – natureza, povo, rito. Segundo Rancière (1996, p. 68), eles se articulam definitivamente em uma frase “aparentemente frívola” de “*Plaisir Sacré*”: “A nota agora de uma volta à capital é dada pela abertura dos concertos”<sup>75</sup>. O concerto musical “agora” passa a dar o tom da época do ano em que o fulgor outonal “simboliza a própria transmissão da ‘glória’ da natureza aos festejos da comunidade”, no “lugar por excelência da consagração da estadia [*séjour*] humana” (a capital). O advérbio “agora” (*maintenant*) assinala a percepção de uma mudança histórica na cidade: o advento da música ocupando o posto de proeminência na esfera sociocultural que até então havia sido ocupado pelo teatro, assumindo uma importância nunca antes vista na vida cultural.

Assim, a música age ao mesmo tempo em duas dimensões diferentes, substituindo o cristianismo na esfera religiosa e o teatro na esfera artística; ela sintetiza as funções de duas

<sup>73</sup> “*apparaît par excellence comme cet « au-delà de la nature » qui recueille la sacralité que la nature a perdue au temps de l’industrie. La nature était la première forme, la forme tangible de l’idée encore primitive et prise dans la solidité de la matière. La musique est le dernier « état sacré », la forme spiritualisée de l’Idée, pulvérisant toute matière et toute image en un « volatil dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proches la pensée.*”

<sup>74</sup> “*La musique fait sauter l’écran de l’image et de la représentation. Les frissons abstraits que l’écriture des notes et des intervalles confie au timbre des instruments peuvent ainsi immédiatement se muer en frissons d’émotion. C’est cette abstraction qui transforme l’« esthétique » en « religion » dernière et qui permet à la musique d’instaurer, par les voies les plus directes, la communion la plus sensible des hommes dans la reconnaissance de leur grandeur chimérique.*”

<sup>75</sup> Tradução de Fernando Scheibe (2010) para o original francês: “*La note maintenant d’une rentrée de capitale est donnée par les concerts*”.

manifestações humanas que se encontram em franca decadência no século XIX, incapazes de satisfazer as exigências comunitárias da nova ordem social francesa. De fato, o teatro poderia ser, *a priori*, o legítimo “templo da comunhão popular” (RANCIÈRE, 1996, p. 69) no contexto da perda de importância comunitária do cristianismo: ele proporciona um “lugar teatral” que é “o lugar humano por excelência, a noite que inventa sua própria luz e seu próprio luxo” (*ibidem*), onde o palco acolhe um rito popular de “prazeres obtidos em comum” que se abre sobre “o mistério cuja grandeza estamos no mundo para vislumbrar” (*ibidem*).

O lugar teatral, então, substitui a catedral, constituindo-se como novo templo onde a comunidade humana vem se reunir. Porém, o rito que se encena nesse templo não está mais à altura da “promessa de magnificência dos seus ouros, veludos e vitrais”:

A glória que o brilho do lustre e a franja de luz das cortinas prometem é brutalmente desmentida pela cena que dá a ver aos ordinários senhores e senhoras apenas outros senhores e senhoras ordinários. Àqueles que demandam ser vencidos pelos sortilégios da arte, o teatro da representação responde com o grau zero da ficção: a simples convenção que, ao erguer as cortinas sobre o cenário da banalidade cotidiana, proclama de saída: “Suponham que isto verdadeiramente aconteceu e que vocês estão ali!” A convenção naturalista do teatro moderno transforma, assim, o “buraco magnífico” da quimera de ouro em simples vazio da banalidade que se encara no espelho.<sup>76</sup> (RANCIÈRE, 1996, p. 69, tradução nossa)

Não apenas o espetáculo teatral emprega um sistema de representação incompatível com aquele que é esperado no “lugar humano” do templo (o sistema da missa, essencialmente misterioso), como os seus próprios meios representativos neutralizam todo o potencial religioso da estrutura do lugar teatral.

Ao se apossar do espaço teatral, o “dilúvio sinfônico”<sup>77</sup> esvazia-o dos elementos que tornavam caduco o espetáculo teatral (os atores e a “anedota” narrativa); por meio da sua “linguagem sem palavras nem imagens”, destrói “os jogos da representação e do reconhecimento”. Com isso, libera “o espaço ideal, o espaço do mistério onde a grandeza escondida do ‘flanco insciente’ do público confronta-se com a grandeza da cena” (RANCIÈRE, 1996, p. 70), identificando-se como “ritual de consagração do lugar”; nessa consagração

<sup>76</sup> “La gloire que promettent l’éclat du lustre et la frange de lumière des rideaux est brutalement démentie par la scène qui ne donne à voir aux messieurs-dames ordinaires que d’autres messieurs-dames ordinaires. À ceux qui demandent à être vaincus par les sortilèges de l’art, le théâtre de la représentation répond par le degré zéro de la fiction : la simple convention qui, en levant le rideau sur le décor de la banalité quotidienne, proclame d’emblée : « Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes ! » La convention naturaliste du théâtre moderne transforme aine « trou magnifique » de la chimère d’or en simple néant de la banalité se regardant en miroir.”

<sup>77</sup> Ao empregar o adjetivo “sinfônico”, Rancière evidencia o tipo de concerto musical que Mallarmé tinha em vista em suas reflexões sobre música e religião: não a ópera ou o melodrama, e muito menos o drama wagneriano, mas especificamente a música instrumental, tipificada em uma das formas musicais mais célebres da época, a sinfonia. Isso não exclui, é claro, concertos de outras variedades de música instrumental, como o concerto de órgão, pelo qual o poeta tinha predileção declarada.

realizada pela música, a comunidade celebra o culto no qual ela mesma é o herói. A celebração comunitária, no entanto, é pautada pelo mistério que, assim como no caso da missa cristã, instala um distanciamento no seio do rito popular. O distanciamento determinado pelo concerto musical é dúplice: do ponto de vista estético, ele afasta o público do próprio espetáculo ao eliminar o “espelho da banalidade”, as figuras e narrativas humanas em que a comunidade se observava refletida; do ponto de vista religioso, afasta esse mesmo público da “grandeza outrora divina”:

Como o padre, melhor do que o padre, o regente da orquestra “recua” a glória comum que ele exhibe. O animal quimérico jamais se apropria da sua grandeza senão através de um espaço vazio. Ela só vem a ele através dos arabescos que, pelo tempo de uma performance, ligam, através desse espaço vago, os arrepios orquestrais aos ouros da sala e às dobras dos vestidos das espectadoras.<sup>78</sup> (RANCIÈRE, 1996, p. 70-71, tradução nossa)

Esse distanciamento possui também uma dimensão política, na qual fica particularmente evidente a diferença entre Mallarmé e o “programa poético-político que prolonga o Romantismo através do Simbolismo e do Futurismo”. Neste, o poema é concebido formalmente como canto, e, conteudisticamente, como mito; ele é, assim, “o relato no qual a comunidade pode reconhecer o seu princípio e cantar, em coro, aquilo que faz dela uma comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 71). A poética mallarmaica, por sua vez, retém a presença de uma cerimônia musical comunitária (ou seja, “a ideia de uma música generalizada”), porém esta já não é mais de natureza coral: “É uma performance orquestral, onde a multidão participa apenas calada no mistério de sua própria grandeza” (RANCIÈRE, 1996, p. 71).

Por outro lado, se a música é capaz de, por meio dos “intervalos matemáticos e sonoridades dos sopros, cordas e metais” (RANCIÈRE, 1996, p. 72), criar uma esfera de idealidade que engloba também o ouvinte, ela se constitui como arte da interioridade. Uma interioridade vazia, pois depende do esvaziamento do significado levado a cabo pela linguagem musical. A música é, portanto, “incapaz de controlar seus efeitos, de se reduzir ao seu próprio princípio”: se ela resguarda sua pureza instrumental, resigna-se a “não dizer nada que possua um significado”; se opta por veicular algum significado, precisa tomá-lo emprestado à palavra e ao drama, assujeitando-se a outra arte, descaracterizando-se. Assim, se persiste em sua propalada eliminação da “universal reportagem” que caracteriza o sistema de representação e

---

<sup>78</sup> “Comme le prêtre, mieux que le prêtre, le chef d’orchestre « recule » la gloire commune qu’il exhibe. L’animal chimérique ne s’approprie jamais sa grandeur qu’à travers un espace vide. Elle na vient à lui qu’à travers les arabesques qui, le temps d’une performance, lient, à travers cet espace vacant, les frissons orchestraux aux ors de la salle et aux plis de robes des spectatrices.”

suas “banalidades do reconhecimento teatral”, a música limita-se a pôr uma multidão calada “face a face com o Indizível ou Puro, a poesia sem palavras” – em outras palavras, uma operação de mistificação que equivale a uma espécie de “reportagem enorme e superior”.

A visão de uma “música servente”, condenada a se assujeitar à palavra em nome do significado, que Rancière encontra nos *Cursos de Estética* de Hegel (2002), naturalmente não escapou do olhar de Schopenhauer<sup>79</sup>: embora, em seus próprios cursos de estética que mais tarde foram compilados na *Metafísica do Belo* (2003), ratifique a caracterização da música como arte mais abstrata e, por isso, ideal, ele considera que esse aspecto a alça ao topo da hierarquia das artes – superando, assim, a poesia. Na visão schopenhaueriana, é precisamente o esvaziamento de significação (mas não de sentido) da linguagem musical que proporciona ao ouvinte um conhecimento imediato da Ideia em toda a sua inefabilidade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 229); e, mesmo nas instâncias em que a música recorre à poesia ou ao drama, ela conserva sua superioridade, assujeitando a palavra e a narrativa à sua própria mecânica estética (*ibidem*, p. 237).

Segundo Rancière (1996, p. 73), é através da crítica schopenhaueriana que Wagner se defronta com a ideia de “música servente” de Hegel e, conseqüentemente, reafirma a superioridade da música e sua capacidade de avassalar ou absorver a poesia. Essa reafirmação se dá, na obra wagneriana, tanto no plano teórico (com a noção de *Gesamtkunstwerk*) quanto no plano da prática, já que o drama lírico do alemão pode ser considerado “um abalo sísmico que, desde Hegel, se deu nas relações entre música e poema” (RANCIÈRE, 1996, p. 73). O projeto de Wagner questiona o binômio musical hegeliano: em oposição à música pura (instrumental), a música programática não é mais considerada servente, e sim governante. Essa inversão da relação hierárquica entre música e poesia se desdobra claramente no projeto teatral wagneriano, no qual a superação do velho teatro, assentado no antigo sistema de representação, só é possível com o advento de um drama musical que abole a “anedota da ópera e seus coros”. Ele se constitui como “poema novo, próprio ao tempo do povo e das revoluções”, que é novo justamente por se inscrever na perspectiva de uma nova forma de pensar o poema – e, sob a égide da obra de arte total, isso envolve também uma ideia bem definida acerca da função comunitária da poesia.

A supremacia da música no projeto wagneriano não se dá apenas como uma “concorrência desleal” entre os seus meios expressivos (“o estouro das vozes e instrumentos”) e aqueles da poesia (a tênue “linha de espuma” das palavras do poema), mas principalmente

---

<sup>79</sup> A teoria estética de Schopenhauer será examinada mais detidamente no capítulo 4 desta tese.

como um movimento em que a música absorve a poesia e sua política. O *leitmotiv* fornece um exemplo arquetípico dessa absorção: nele, os timbres e temas musicais são identificados às “linhas e cores das personagens”. A essência da “revolução” que Wagner operou sobre “as convenções e vocalizes da velha ópera” (RANCIÈRE, 1996, p. 74) é esse casamento arranjado entre dois contrários, a abstração da linguagem musical e o sistema de representação (com “sua fábula e suas personagens consistentes”).

Essa operação, porém, é uma fraude, pois consiste em uma conciliação de “dois princípios e duas épocas” diametralmente opostos e, por isso mesmo, irreconciliáveis: “natureza e música, representação e mistério, deuses do mito e deus da ausência, teatro grego e missa cristã” (RANCIÈRE, 1996, p. 74). Se o *leitmotiv* é o emblema da absorção da poesia pela música, ele é também uma instância em que a linguagem musical adquire espessura narrativa, assujeitando-se à função representativa; assim, ao absorver a poesia, a música incorpora também o seu sistema representativo e passa a ser regida por ele. Menos do que uma conciliação, portanto, trata-se de uma negociação na qual a música, para obter soberania estética, faz a concessão do seu próprio princípio de abstração e se converte inadvertidamente em mera roupagem linguística para as estruturas do velho teatro, que permanece intacto no seio do drama lírico wagneriano.

Nesse sentido, Wagner foi “o artista que teve medo da novidade de sua arte, que não soube esperar a hora da multidão e das festas do amanhã” (RANCIÈRE, 1996, p. 74); aquele que, a meio caminho dos “deuses desaparecidos” e do “deus ausente”, propôs “Siegfried, homem do mito e das origens”, tipo poético de um “herói distante” que, na medida em que oferece à audiência o encantamento mítico e a familiaridade humana, converte-se em herói nacional. Dessa forma, a manobra que força uma união fraudulenta entre a tradição teatral decrépita e a revolução musical possui uma consequência eminentemente política: a comunhão do concerto se transforma em presença real do povo na celebração da origem comunitária. O velho teatro subsiste, então, nas figuras que povoam o palco, que se fazem presentes diante da plateia por mais distantes e brumosas que possam ser; mais do que isso, observa-se o retorno ao poema romântico, a versão orquestral (mas esvaziada de todo mistério) do relato no qual a comunidade reconhece o segredo de seus princípios e é convocada a se tornar, ela mesma, obra de arte total.

No entanto, se Wagner sacrifica a pureza da linguagem musical e, com isso, conspurca o rito comunitário, sua música perde todo o potencial religioso. É por isso que Mallarmé não compactua com a fascinação wagnerista que acomete tantos à sua volta:

Mallarmé tanto se indigna com aqueles que, por causa do nacionalismo, querem proibir *Lohengrin* em Paris, quanto opõe ao projeto wagneriano um “espírito francês” marcado por uma poética e uma política específicas: poética cartesiana da abstração imaginativa que se recusa aos encantamentos da lenda; política revolucionária da justiça que corta o curso da história, decapita os reis e recusa que o povo se celebre no lugar deles como corpo real. O ato cênico moderno, assim como o político, devem ser estritamente alegóricos, recuar toda encarnação da potência anônima. O século e o país que dissolveram os mitos de origem e de soberania não saberiam aquiescer à sua restauração.<sup>80</sup> (RANCIÈRE, 1996, p. 75-76, tradução nossa)

A ruptura com Wagner aprofunda-se com a constatação de que sua música fracassa no dever de consagrar a separação entre mito e ficção, ou seja, de purificar o discurso mítico de suas figuras e narrativas para alcançar a abstração mais ideal possível. O que está em jogo, portanto, é muito mais do que uma “concorrência desleal” entre os meios expressivos das artes ou do que o assujeitamento da poesia à música: é o estatuto da ficção e, por extensão, a relação entre esse estatuto e o modo de ser da comunidade (RANCIÈRE, 1996, p. 76).

Assim, é em contraste com o projeto wagneriano que Mallarmé delineia seu programa: “Ao hímen fascinante e desastroso da tempestade musical e da nave poética, é preciso opor o retorno da ficção à potência do verbo purificado pela abstração musical” (RANCIÈRE, 1996, p. 77). Esse retorno só pode se dar por meio da poesia, que é capaz de “retraduzir a revolução que a linguagem dos ‘rasgos instrumentais’ introduz no poema e no ritual humano” (*ibidem*), e consiste em duas operações complementares: em oposição ao herói mítico “que propõe a uma comunidade sua imagem viva”, instituir “o Tipo ‘sem denominação prévia’, pura combinação de aspectos e potência de gestos capazes, pela sua abstração, de resumir ‘nossos sonhos de lugares ou paraísos’ sem os incorporar” (RANCIÈRE, 1996, p. 76); e, em oposição ao “relato coletivo amplificado pelo dilúvio orquestral”, instituir uma “fábula ‘virgem de tudo, lugar, tempo e pessoa sabidos’, a única apta a exprimir a grandeza anônima da multidão” (*ibidem*).

O emparelhamento essencial entre poesia e música situa-se, conforme Rancière (1996, p. 88), no quadro da relação entre arte e pensamento. À diferença de Hegel, que discriminava dois modos distintos de existência do pensamento (o pensamento “fora de si”, transformado em substrato da obra de arte, e o pensamento “em si”, descolado de toda e qualquer materialidade), Mallarmé erige uma “teoria ‘francesa’ da ficção” que se afasta da teoria romântica (e fundamentalmente germânica) do simbolismo generalizado e postula para a obra de arte –

<sup>80</sup> “Autant Mallarmé s’indigne de ceux qui, pour cause de nationalisme, veulent interdire Lohengrin à Paris, autant il oppose au projet wagnérien un « esprit français » marqué par une poétique et une politique spécifiques : poétique cartésienne de l’abstraction imaginative qui se refuse aux enchantements de la légende ; politique révolutionnaire de la justice qui tranche dans les cours de l’histoire, décapite les rois et refuse que le peuple se célèbre à leur place comme corps réel. L’acte scénique comme l’acte politique modernes se doivent d’être strictement allégoriques, de reculer toute incarnation de la puissance anonyme. Le siècle et le pays qui ont dissous les mythes d’origine et de souveraineté ne sauraient acquiescer à leur restauration.”

especificamente, para o poema – uma “identidade imediata entre pensamento e forma, no próprio elemento da poesia: aquele de uma linguagem abstrata que escreve ao mesmo tempo, no traçado dos signos, a potência de pensamento que lhe dá lugar” (RANCIÈRE, 1996, p. 88). Ou seja, ele reivindica uma poesia “próxima da Ideia” (*proche l’Idée*), um poema que é capaz de transcender o sistema de representação da linguagem cotidiana e chegar às raias da abstração total.

Na reflexão de Mallarmé, é invariavelmente a música que serve como baliza para qualquer linguagem que pretenda estabelecer relações diretamente com a Ideia, eliminando a mediação das coisas. Afinal, a música instrumental é “comodamente dispensada de se explicar” (RANCIÈRE, 1996, p. 88): ela prescinde de palavras, figuras, narrativas e mesmo conceitos (que são uma instância ainda primária de abstração) para comunicar ao seu destinatário a Ideia:

A música apresentava o paradigma de uma linguagem que, mais radicalmente do que a abstração conceitual, afasta a “brutalidade” da designação; [paradigma] de uma linguagem sensível da medida, apta a substituir as coisas pelas relações que as ligam e a fazer comunicar diretamente, em um lugar e tempo determinados, a harmonia dessas relações com os “tipos” e “acordes” do nosso teatro interior, assim como com a grandeza inconsciente da multidão reunida. Na apresentação musical, não são mais as coisas que são imitadas, mas a própria ideia.<sup>81</sup> (RANCIÈRE, 1996, p. 89, tradução nossa)

Mas, para representar a própria Ideia, a música precisa traçá-la sob um novo estatuto, radicalmente diferente daquele proposto pelo sistema de representação: “unidade em ato de fragmentos esparsos de beleza, despertando, pela distribuição das vozes, motivos e diferenças de intensidade, a poeticidade adormecida no seio de uma multiplicidade qualquer” (RANCIÈRE, 1996, p. 89-90). Em outras palavras, a música purifica a ficção libertando-a dos moldes figurativos e a confiando à “potência intelectual do ritmo”; a Ideia, portanto, não é mais expressa como discurso, mas como ritmo.

Expressar a Ideia como ritmo só é possível se a música desenhá-la não sob a forma do resultado estático e monolítico de um pensamento, mas como o “próprio movimento de seu voo”. Esse modo de expressão é, evidentemente, “anterior e superior ao seu modo discursivo”: ele remonta à concepção grega de música, na qual esta tem a função de fornecer uma “transcrição da harmonia matemática que compõe um *kosmos*, potência de suscitar, na alma do

---

<sup>81</sup> “La musique présentait le paradigme d’un langage qui, plus radicalement que l’abstraction conceptuelle, écarte la « brutalité » de la désignation ; d’un langage sensible du nombre, propre à remplacer les choses par les rapports qui les lient et à faire communiquer directement, en un lieu et un temps déterminés, l’harmonie de ces rapports avec les « types » et les « accords » de notre théâtre intérieur comme avec la grandeur inconsciente de la foule rassemblée. Dans la présentation musicale, ce ne sont plus les choses qui sont mimées, mais l’idée elle-même.”

indivíduo e da cidade, a virtualidade de uma harmonia que imita a harmonia dos seres divinos” (RANCIÈRE, 1996, p. 90). Tal é o modo como a orquestra opera; e tal é o modo como a poesia, ao se aproximar da Ideia, passa também a operar.

Ao abolir o sistema de representação e se organizar em torno de um desenho rítmico, a poesia alcança a música e se equipara a ela – torna-se, com efeito, “música por excelência”. Trata-se, no entanto, de uma música silenciosa, já que Mallarmé concebe a poesia (desde “*Hérésies Artistiques*”) como “escritura” (*écriture*); implicados nessa concepção, estão um ato poético que é escrita (e não performance), e uma recepção que é leitura (e não escuta). Com isso, é possível concluir, a partir dessas constatações de Rancière, que a dimensão acústica (que é a da expressão musical) fica completamente excluída da poesia: seu estrato sonoro é definido pela leitura silenciosa, que suscita um som interior (imagem acústica, em termos saussurianos) – logo, uma abstração do som.

É por isso que, de acordo com Rancière (1996, p. 89), a poesia chega a usurpar o lugar da música e se tornar “a verdadeira música, da qual a outra não é senão imitação”. Ao eliminar “a grosseria da figura imitativa e do teatro da representação” (RANCIÈRE, 1996, p. 91) por meio da abstração, a música de orquestra incorre em uma outra grosseria: a “mudez barulhenta e ‘industrial’ das cordas de tripa e dos pistões”, uma materialidade expressiva concreta demais. Esse tumulto orquestral encontra sua depuração na poesia “próxima da Ideia”, que realiza uma dupla abstração: do sistema de representação (assim como a música, de forma que ambas operam segundo o mesmo princípio rítmico) e da massa sonora. Os fonemas e contornos prosódicos do verso, sob o regime rítmico da Ideia, são nada mais do que uma versão concentrada, depurada dos sons orquestrais que proporcionam um “concerto tácito” na interioridade do leitor. Se a poesia aprofunda e refina o processo de abstração estética que é o princípio da música, ela se torna mais musical do que a própria música: uma “música pura”<sup>82</sup> que as cordas e sopros não podem senão imitar” e, conseqüentemente, o “modo de manifestação supremo da Ideia” (RANCIÈRE, 1996, p. 89).

Paralelamente, quando a poesia “próxima da Ideia” abole o teatro da representação, ela institui um novo teatro. Esvaziada das figuras representativas, a cena mental em que a Ideia é traçada passa a ser ocupada por puro movimento não-figurativo – o desenho rítmico do seu “voo”. Essa mudança no teatro interior da cognição desdobra-se no estrato linguístico, onde já não são as palavras nelas mesmas, estáticas, que possuem poder representativo, mas apenas as

---

<sup>82</sup> Não confundir com a noção de música pura que, como visto mais acima, equivale à música instrumental e se opõe à música “impura” que incorpora, por meio da língua, o drama e/ou a poesia. Rancière refere-se aqui a uma depuração da música pura, uma música mais-que-pura que prescinde dos próprios instrumentos musicais.

palavras em movimento; assim, “o verso recebe sua função de moeda superior e de palavra nova, mais próxima do pensamento. Se o voo do verso dá às palavras a sua virtude, não é ao aproximá-las da sua origem; é, ao contrário, pelo movimento oblíquo que as puxa para fora de si” (RANCIÈRE, 1996, p. 92).

O puro traçado rítmico e silencioso das palavras no “teatro do espírito” sugere, então, um outro paradigma estético para o poema, o balé:

A música silenciosa do espírito, sua escritura desnuda, em parte alguma se ilustra melhor do que nas figuras que traça com seus passos – até mesmo, como Loïe Fuller, com os movimentos da sua saia – a bailarina iletrada. Melhor do que a música, mais precisamente do que ela, a dança institui o lugar puro de uma idealidade. Os passos, apenas pelo seu ato, jamais serão capazes de representar ou sugerir algum objeto, história ou sentimento. Mas, precisamente, a capacidade ficcional pura de uma arte é inversamente proporcional àquilo que ela oferece aos jogos ordinários da percepção. Da “esparsa beleza geral, flor, onda, nuvem e joia”, a “forma esvoaçante” da dançarina jamais nos dará a representação, nem mesmo a impressão. O que ela desenha é o puro trajeto entre um aspecto virtual e um espírito que pode “adivinhá-lo”, reconhecê-lo como análogo aos tipos e acordes de seu teatro interior. Ela efetua, assim, o programa proposto ao poema novo: “Instituir uma relação entre as imagens, exata, e que dela se destaque um terceiro aspecto fusível e claro apresentado à adivinhação”. E ela dá seu exato modelo à “desaparição elocutória” do poeta ao se desvanecer como individualidade na pura escritura dos passos que faz desaparecer toda anedota.<sup>83</sup> (RANCIÈRE, 1996, p. 92-93, tradução nossa)

Dito de outra forma, a busca mallarmaica pelo grau máximo de abstração, pela maior depuração possível na linguagem encontra no balé um modelo para pensar tanto uma representação abstrata (fundamentada no princípio rítmico) quanto uma expressão abstrata, silenciosa. Entretanto, o balé não deixa de ser, assim como a música, uma “caricatura” do poema, pois seus gestos são tão esvaziados de significado quanto o “estrondo dos sons nus” da orquestra. Na linguagem do corpo coreografado, está em jogo a mesma “interioridade vazia” que “não diz nada” da linguagem musical; é apenas como apogeu de abstração linguística que o balé surge como exemplo para a poesia.

<sup>83</sup> “La musique silencieuse de l’esprit, son écriture à nu, ne s’illustre nulle part mieux que dans les figures que trace avec ses pas, voire même, comme Loïe Fuller, avec les mouvements de sa jupe, la ballerine illettrée. Mieux que la musique, plus précisément qu’elle, la danse institue le lieu pur d’une idéalité. Jamais, par le seul acte, les pas ne seront à même de représenter ou de suggérer quelque objet, histoire ou sentiment. Mais, précisément, la capacité fictionnelle pure d’un art est en raison inverse de ce qu’il offre aux jeux ordinaires de la reconnaissance. De l’« éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou », la « forme envolée » de la danseuse ne nous donnera jamais la représentation ni même l’impression. Ce qu’elle dessine, c’est le pur trajet entre un aspect virtuel et un esprit qui peut le « deviner », le reconnaître analogue aux types et accords de son théâtre intérieur. Elle effectue ainsi le programme proposé au poème nouveau : « Instituer une relation entre les images, exacte, et que s’en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination. » Et elle donne son exact modèle à la « disparition élocutoire » du poète, en s’évanouissant comme individualité dans la pure écriture des pas qui fait disparaître toute anecdote.”

Ao abordar esses mesmos aspectos da poética mallarmaica – representação, música, poesia – em *La Parole Muette* (2007 [1998]), Rancière percorre um itinerário ligeiramente diferente. No entanto, suas considerações são, quando não idênticas, complementares àquelas de *La Politique de la Sirène* (1996). O ponto de partida do autor é a constatação de que a relação entre literatura e música é a forma como Mallarmé pensa o “paradoxo constitutivo da literatura” (RANCIÈRE, 2007, p. 129-130), a contradição fundamental entre a *inventio* e a *elocutio* do sistema clássico de representação. Esses dois princípios da literatura são essencialmente antitéticos porque tendem a se hierarquizar nos sistemas poéticos e, com essa hierarquização e a absolutização que ela acarreta, acabam por se autodestruir e, assim, conduzir a literatura a regimes de significação não-literários. Rancière (2007) exemplifica essa contradição, em um extremo, com a poética classicista, cuja absolutização da *inventio* tende a uma assimilação pela oratória; no outro extremo, com a poética romântica, cuja absolutização da *elocutio* tende à anulação do estilo (como poderia ser observado em Flaubert).

Na reflexão mallarmaica, essa dicotomia da literatura reverbera em uma constatação da oposição entre a referencialidade e a idealidade. Como a referencialidade é vista por Mallarmé como uma condição inerente à língua (reiteradamente referida como “utilitarismo” cotidiano), e a idealidade é considerada o objetivo da poesia (na esteira das concepções estéticas do idealismo alemão), essa primeira oposição desdobra-se inevitavelmente em uma segunda: língua *versus* poesia. O paradoxo é mais que evidente, e origina o corolário do “fundamentalismo romântico” que caracteriza o Simbolismo: a poesia distancia-se da noção de literatura e se aproxima da noção de música. Insinua-se, assim, uma terceira dicotomia, literatura e música; dicotomia que é pensada como um quiasmo, disjunção entre as faces que constituem a natureza dúplice da palavra:

O estado essencial da palavra apresenta-se disjunto. A palavra essencial é palavra e música. Para que surja a “noção pura”, o ato poético deve operar musicalmente. Deve “transpor um fato de natureza em sua quase desaparecimento vibratória”. Pois é próprio da música fazer desaparecer ao mesmo tempo a densidade das coisas e a organização representativa das palavras. Apenas a música propõe uma linguagem estruturalmente purificada da representação, na qual esta se dissipa em prol da vibração, ou seja, da espiritualização da matéria. Ela é “próxima da Ideia” porque é o táfio da imagem e da reportagem.<sup>84</sup> (RANCIÈRE, 2007, p. 130, tradução nossa)

---

<sup>84</sup> “L’état essentiel de la parole se présente disjoint. La parole essentielle est parole et musique. Pour que surgisse « la notion pure », l’acte poétique doit opérer musicalement. Il doit « transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire ». Car c’est le propre de la musique que de faire disparaître en même temps la densité des choses et l’organisation représentative des mots. La musique seule propose un langage structurellement purifié de la représentation, où celle-ci s’évanouit au profit de la vibration, soit de la spiritualisation de la matière. Elle est « proche l’Idée » parce qu’elle est le tombeau de l’image et du reportage.”

Desde Schopenhauer, a música é considerada arte da antirrepresentação (RANCIÈRE, 2007, p. 115), “maneira absoluta de ver” que, ao fazer a lógica representativa desaparecer, “fala sem falar” (*ibidem*, p. 116). A disjunção entre música e literatura, portanto, não é apenas “a diferença entre os meios próprios a duas artes rivais, que devem ser reunidos”, mas sobretudo uma cisão na ideia de arte da palavra, isto é, na ideia de arte que rege a literatura. Como Rancière argumenta longamente nos capítulos iniciais de *La Parole Muette* (2007), até o Romantismo, a literatura foi regida por uma ideia de arte calcada na concepção clássica da poesia; essa concepção, por sua vez, estabelecia um sistema de representação que, na poética clássica, estendeu-se às demais artes, convertendo-se em ideia generalizada de arte. Com o Romantismo, esse sistema de representação estética, altamente hierarquizado, foi questionado ponto-a-ponto, de forma que a própria ideia de arte foi desestabilizada. A música, nesse contexto, apresenta-se como uma “nova ideia de arte e da correspondência entre as artes, na qual se sistematiza a poética antirrepresentativa” (RANCIÈRE, 2007, p. 131).

Rancière (2007, p. 32) lembra que não só a música fornece elementos antirrepresentativos: pintura, dança e escultura propõem igualmente modelos poéticos que rompem os moldes clássicos da representação. Dessa forma, todas as artes são, potencialmente, o devir da literatura. Mallarmé, cuja busca por uma poesia que rompesse com a estrutura representativa ocupou literalmente toda a sua carreira de escritor<sup>85</sup>, tinha perfeita consciência disso: como fica particularmente claro em “*Crayonné au Théâtre*”, percorreu as demais linguagens artísticas

buscando, nos interstícios da representação teatral, nas pinceladas da pintura, nos arpejos orquestrais, nas figuras desvanecentes da dança, na linguagem muda da pantomima ou nos incidentes do espetáculo popular, os termos de uma gramática não representativa das artes que conceda à arte geral da poesia o equivalente daquilo que, anteriormente, a *mimesis* implicava: uma concordância das artes fundada em uma nova coincidência entre o espaço da linguagem e o espaço das coisas.<sup>86</sup> (RANCIÈRE, 2007, p. 132, tradução nossa)

Mas é a música que, na segunda metade do século XIX (e não seria despropositado afirmar que isso se deve, ao menos em parte, a Wagner), se coloca como modelo privilegiado

<sup>85</sup> É esse, afinal, o fio condutor mais evidente que atravessa seus ensaios, de “*Hérésies Artistiques*” a “*Le Mystère dans les Lettres*”, passando por “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, “*Crayonné au Théâtre*”, “*La Musique et les Lettres*” e “*Crise de Vers*” (embora variem as formas como o problema é abordado e os termos empregados).

<sup>86</sup> “*cherchant, dans les interstices de la représentation théâtrale, les touches de la peinture, les frissons orchestraux, les figures évanouissantes de la danse, le langage muet de la pantomime ou les incidents du spectacle populaire, les termes d’une grammaire non représentative des arts qui donne à l’art général de la poésie l’équivalent de ce qu’impliquait auparavant la mimésis : une concordance des arts fondée sur une coïncidence nouvelle entre l’espace du langage et l’espace des choses.*”

para a literatura e passa a figurar proeminentemente no vocabulário e no imaginário de escritores<sup>87</sup>, configurando uma espécie de “melomania” (RASULA, 2016, p. 19) a qual, aliada ao wagnerismo, culminou no Simbolismo francês. Talvez exatamente por isso, a música é o principal termo de comparação com a poesia para Mallarmé, figurando com maior frequência do que as outras artes nas suas reflexões sobre a lírica. No horizonte da antirrepresentação, ela surge como ideia de arte que entra em tensão direta com a ideia de arte tradicional da poesia (em termos mallarmaicos, o “velho teatro”) e que torna possível pensar (e praticar) uma nova poesia.

Essas considerações de Rancière deixam entrever duas características fundamentais do papel que a música desempenha na poética mallarmaica. Em primeiro lugar, a nova poesia é definida em relação à música, e a música é mobilizada em função da poesia; desse modo, a questão da música, em Mallarmé, é a questão da poesia – e vice-versa. No limite, ela é a questão da própria literatura, pois, ao mesmo tempo em que sua mera existência postula o “defeito” literário (a referencialidade da qual a literatura é indissociável), coloca-se como horizonte não só possível como necessário para que esse defeito seja “remunerado”. Em segundo lugar, se o projeto mallarmaico é de ruptura com uma tradição da representação estética e de radicalização do gesto disruptivo do Romantismo, é apenas por intermédio da música que essa ruptura se torna possível. Ela assume o estatuto de elemento revolucionário, pólvora que permite explodir todo o edifício da mimese. Talvez isso se dê justamente porque essa visão de música já é, ela mesma, fruto de uma ruptura com aquilo que seria uma certa visão tradicional de música, especialmente no que diz respeito à sua relação com a poesia: por um lado, música programática, perfeitamente integrada à clássica estrutura da representação; por outro lado, música vocal, que interessava à literatura na medida em que fornecia modelos melódicos e rítmicos. A música em Mallarmé, por conseguinte, possui um caráter essencialmente insurgente, em contraste com a forma conservadora como a música é vista, por exemplo, por Rimbaud na carta de 15 de maio de 1871, dita do Vidente: “música e rimas são jogos, entretenimento”<sup>88</sup> (RIMBAUD, 2013 [1999], p. 88).

Entretanto, na mesma medida em que a nova ideia de arte proposta pela música liberta a poesia dos grilhões do sistema da representação, ela se converte em clausura. A tirania que

---

<sup>87</sup> E não apenas escritores: como apontam Peter Dayan (2011) e Jed Rasula (2016), entre outros, a música como ideia de arte obsedou também os pintores do século XIX (por exemplo, Whistler, que, inclusive, frequentou os *mardis* de Mallarmé).

<sup>88</sup> No original, “*musique et rimes sont jeux, délassements*”.

ela passa a exercer sobre as demais artes não é diferente daquela que caracterizou o reinado da velha ideia de arte:

A música veio “varrer” a poeira da representação, efetuar “a lavagem com grandes águas do Templo”. Mas, à imagem do Deus-homem que expulsou os vendilhões do Templo, ela não libera da lei e da aliança antigas senão para assujeitar à nova aliança, à lei sem palavra do espírito e da interioridade. Daí em diante, a poesia pertence à música, ela é um gênero da arte cuja ideia é a música. É esse o coração do Simbolismo enquanto fundamentalismo romântico.<sup>89</sup> (RANCIÈRE, 2007, p. 134, tradução nossa)

Não por acaso, a *Gesamtkunstwerk* wagneriana (que fundamentará o movimento simbolista) consiste precisamente nesse movimento: a assimilação da poesia pela música. No Ciclo do Anel, a música incorpora a poesia (e as demais artes) nos termos da lógica musical; da mesma forma, na nova ideia de arte, a poesia aspira à “idealidade sem imagem nem pensamento da música, sua comunicação direta do artista ao ouvinte por meio do jogo de uma materialidade desvanecente” (RANCIÈRE, 2007, p. 133). O problema, então, é político: enquanto reconhecer uma autoridade externa que arbitre seu funcionamento, a literatura estará fadada ao “retorno do destino” (RANCIÈRE, 2007, p. 134); a se libertar de um sistema de normas, no qual está constantemente a ponto de ser assimilada a outros modos da linguagem, somente para se deixar capturar por um outro, que a coloca na iminência de ser assimilada a outra arte.

Em outras palavras, a literatura perde sua soberania – e a ideia de soberania da poesia é bastante cara a Mallarmé, conforme Marcos Siscar (2012, p. 33): ela se anuncia já nas reflexões de juventude de “*Hérésies Artistiques*”, e se desenvolve na poética mallarmaica madura sob a forma de soberba. Ideia cara demais, portanto, para que ele consinta submetê-la ao jugo de outra arte. Junta-se a isso a suspeita com que Mallarmé encara o modo como a música sistematiza a poética antirrepresentativa: o “espírito-música” permite dispensar o sistema de representação apenas porque dispensa, no mesmo golpe, a clareza de sentido, e a noção de idealidade que ele impõe como alternativa para a referencialidade equivale à mudez, à ausência de significado. O que está em jogo, assim, é uma dissolução da palavra em pura sonoridade; para Mallarmé, isso implica o esvaziamento da poesia, sua alienação de si mesma. Dessa forma, é preciso que a poesia não subscreva à ideia de arte da música; mas ela tampouco pode permanecer aferrada à velha ideia de arte. Se a natureza da palavra é fundamentalmente dúplice (literatura e música),

---

<sup>89</sup> “La Musique est venue « balayer » les poussières de la représentation, effectuer « le lavage à grande eau du Temple ». Mais, à l'image du Dieu-homme qui chassait les marchands du Temple, elle ne libère de la loi et de l'alliance anciennes que pour asservir à l'alliance nouvelle, à la loi sans parole d'esprit et d'intériorité. La poésie désormais appartient à la musique, elle est un genre de l'art dont la musique est l'idée. C'est cela le cœur du symbolisme comme fondamentalisme romantique.”

a poesia só pode existir em um lugar de eterna tensão (e, por isso, irreconciliável<sup>90</sup>) entre duas ideias de arte opostas.

Mallarmé posiciona-se perante o totalitarismo musical com uma recusa da autoridade da música e de sua ideia de arte; recusa que se opõe à melômana subserviência simbolista, “não consente inferioridade”<sup>91</sup> e se manifesta textualmente na escolha deliberada de um léxico de retomada: “retomar nosso bem”, em “*Crise de Vers*”, e retomar os “direitos” do “escrito”, em “*Le Mystère dans les Lettres*”. É nítido o caráter radical dessa insurgência, pois a única forma possível de contestar a autoridade totalitária da música e, assim, reconquistar a soberania da poesia é reivindicar os direitos dos quais esta teria sido alienada. Reivindicação que, em última análise, põe em xeque a própria noção de música, pois revela que as propriedades estéticas até então tidas como inerentemente musicais (logo, definidoras da música) pertencem originalmente ao “repertório da natureza e do céu”<sup>92</sup>. A suposta autoridade da música, então, é uma fraude arquitetada em torno do confisco (ou seja, roubo) das propriedades antirrepresentativas comuns, privando a poesia daquilo que é seu por direito. Trata-se de uma lógica claramente revolucionária, em que Mallarmé nega à música o direito exclusivo de posse sobre as ferramentas idealistas da poética antirrepresentativa e urge a poesia a se apossar dos bens que se encontravam sob o domínio da música. É essa re-tomada de posse – para aludir a Louise Michel (2021 [1890]) – que restaurará a potência do verbo, “único instrumento da lucidez do pensamento”, purificado das “miragens da representação” (RANCIÈRE, 2007, p. 134).

Para compreender a forma como se dá essa retomada do bem confiscado pela música, o ponto de partida deve ser o termo que movimenta toda a discussão de “*Le Mystère dans les Lettres*”: a obscuridade. Rancière aborda a obscuridade mallarmaica fazendo uma distinção inicial entre hermetismo e dificuldade, e combatendo a tendência crítica a considerar Mallarmé um autor hermético, desejoso de “dizer e ocultar ao mesmo tempo os segredos de alguma gnose ou cabala, conforme o espírito de uma época ávida por grandes segredos iniciáticos” (RANCIÈRE, 1996, p. 8). Ele seria, ao contrário, “um autor difícil. Difícil é todo autor que dispõe as palavras de seu pensamento de maneira tal que elas rompem o círculo ordinário do banal e do oculto” (RANCIÈRE, 1996, p. 10). A diferença entre o hermetismo e a dificuldade

---

<sup>90</sup> Esse adjetivo é importante, uma vez que, em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, Mallarmé observa justamente que o compositor alemão “conciliou” duas tradições, a do velho teatro e a da música. Considerando que, nesse ensaio, o poeta critica Wagner por não ter conseguido afastar-se definitivamente da estrutura clássica da representação, a conciliação implica uma negociação falida que, na verdade, corresponde a uma simples anexação e, conseqüentemente, à neutralização da tensão que é a condição de existência da poesia.

<sup>91</sup> “*Le Livre, instrument spirituel*” (MALLARMÉ, 1985, p. 270).

<sup>92</sup> “*Le Mystère dans les Lettres*” (MALLARMÉ, 1985, p. 277).

pode ser observada claramente em um dos sonetos mais emblemáticos do poeta, *À la nue accablante tu...*: nele, constata Rancière, a obscuridade do poema mallarmaico não é obtida por meio de uma “muralha de palavras herméticas”, e sim com “a linha leve da frase que se evade” (*ibidem*, p. 16).

Ante a opressão da nuvem mudo  
Baixa de basalto e de lavas  
Até mesmo aos ecos escravos  
Por uma trompa sem virtude

Que sepulcral naufrágio (sabes,  
Espuma, se bem que o babes)  
Suprema uma entre os destroços  
Aboliu o mastro só ossos

Ou o que furibundo falta  
De alguma perdição alta  
Todo o abismo aberto a vogar

Nesse tão branco fio que enleia  
Avaramente há de afogar  
Um flanco infante de sereia.<sup>93</sup>

(MALLARMÉ, 2013, p. 77)

Não é, portanto, o léxico (razoavelmente simples) empregado no poema que o torna de difícil compreensão, mas o modo como as palavras se encadeiam, as ondulações frasais que a cada verso parecem fluir em uma direção diferente. Esse encadeamento evanescente dos versos em uma sucessão de movimentos enigmáticos, opacos, das inversões sintáticas, apostos, elipses, hipotaxes e parataxes apresenta-se como uma “linha móvel que costura as figuras surgidas nas intersecções do poema” (RANCIÈRE, 1996, p. 16) cujo modelo seria o arabesco: conforme “*La Musique et les Lettres*”, “*La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue*”.

Enquanto modelo para a disposição das “linhas” do poema, o arabesco institui uma oposição primordial à disposição linguística “que caracteriza o jornal”, ou seja, ao “jato de tinta que se quer estrita reportagem dos fatos tais como cada um pode constatar-los e comunicá-los aos outros, do mesmo modo como passaríamos para suas mãos uma moeda de valor constante” (RANCIÈRE, 1996, p. 16). O modelo organizacional do arabesco afasta o poema dessa ilusória intenção de “descrever [...] uma pessoa ou uma história, um objeto ou um sentimento” (*ibidem*)

<sup>93</sup> “*À la nue accablante tu/Basse de basalte et de laves/À même les échos esclaves/Par une trompe sans vertu//Quel sépulcral naufrage (tu/Le sais, écume, mais y baves)/Suprême une entre les épaves/Abolit le mât dévêtu//Ou cela que furibond faute/De quelque perdition haute/Tout l’abîme vain éployé//Dans le si blanc cheveu qui traîne/Avarement aura noyé/Le flanc enfant d’une sirène*”

de forma prontamente reconhecível, pois ele se constitui (tanto na música quanto nas artes visuais) como um ornamento altamente elaborado. O poema, sob a égide do arabesco, torna-se uma profusão de linhas sinuosas sem a menor pretensão de comunicação, ou seja, de clareza; assim, ele se retira da circulação jornalística, monetária, envolvendo-se em mistério.

Esse mistério, porém, não pretende dissolver todo e qualquer sentido linguístico em uma textura poemática pautada pela vagueza: “A linha mallarmaica não é vaga, o poema não é nem a tradução de um estado de alma indefinível nem um jogo polissêmico com a língua” (RANCIÈRE, 1996, p. 16-17). A disposição linguística do arabesco possui lógica e medida (*nombre*) que lhe são próprias. A mecânica de sua natureza ornamental não consiste em meramente borrar e rasurar o relato comunicativo, límpido, até obter um material semântico indistinto, mas em instituir um novo regime de sentido que o abole. Esse novo regime de sentido, antípoda da descrição e da referencialidade, é o da hipótese: “Ler o poema é reconstituir não a história, mas a virtualidade da história, a escolha entre hipóteses que ele nos propõe” (*ibidem*, p. 17). O modelo do arabesco institui seu “jogo das hipóteses” por meio de uma “rarefação da linguagem poética” que recupera o “ritmo essencial” dos fluxos, refluxos e contrafluxos da frase entendida como “linha móvel” – e, com isso, a própria ancoragem referencial da língua se desfaz: as amarras sintáticas da descrição se soltam, as balizas narrativas são elididas, e o poema se vê semanticamente suspenso em uma trama de figuras ornamentais regidas pela virtualidade.

O mistério do poema, portanto, “não tem nada de misterioso. Ele é precisamente o ato dessa reordenação” (RANCIÈRE, 1996, p. 31) de figuras em ritmo e configuração diferentes daqueles ditados pela mecânica comunicativa. O poema-arabesco, ao escandir a frase em versos, efetua também uma escansão do mundo que não se limita à simples decomposição dos fenômenos naturais por meio do prisma comunicativo da representação clássica, à identificação dos modelos que compõem uma visão de mundo cristalizada. A operação de Mallarmé descarta o prisma clássico, baseado em personagens e arquétipos, para fracionar o mundo nos “eventos, instantâneos de eventos-mundos, presentes em todo espetáculo ordinário” (*ibidem*, p. 31) que Rancière denomina “aspectos da existência” (*ibidem*, p. 29). Esse feixe ou espectro de instantes sucessivos que constituem os fenômenos naturais é subsequentemente reorganizado para que seja possível instituir uma outra rítmica de encadeamento dos versos; a frase se reordena para dizer o mundo de uma forma não-comunicativa, e simultaneamente o próprio “sistema de relações” da existência reordena-se, criando “pontos de vista sobre um mundo outro [...], virtualidades de correspondência entre os gestos do homem e as formas de sua estadia [*séjour*]” (*ibidem*, p. 31) – ou seja, hipóteses de um mundo que pode vir a ser.

Rancière (1996, p. 17) salienta que a hipótese é apresentada como regime de sentido alternativo para o poema *a posteriori* ao surgimento do arabesco como modelo organizacional poemático, no prefácio a *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard*: “*Tout se passe, par raccourci, en hypothèse*”. O poema constelar faz uso dela de maneira particularmente evidente, com marcadores discursivos gramaticalmente designados para construções hipotéticas: *quand bien même, soit, comme si, si* e o futuro do pretérito (*conditionnel*) em *ce serait*. Não obstante, ela valeria retroativamente como princípio organizador de *À la nue...*: esse soneto que é “como que o resumo” do *Coup de Dés* articula-se discursivamente em torno do pivô sintático-semântico de alternância *ou*.

A reflexão de Rancière fornece um panorama das questões sociológicas e religiosas envolvidas na forma como a música apresenta-se para Mallarmé e se insere em sua poética. Ainda assim, vale a pena fazer duas colocações: primeiro, que a poesia (e, de modo mais geral, a literatura) recusa a autoridade da música de duas formas distintas no pensamento mallarmaico. Por um lado, ela rejeita o paradigma musical que o wagnerismo levou ao paroxismo, buscando desvincular-se de um modelo musical; por outro, ela rejeita a autoridade que foi conferida à música pela poética clássica para posse exclusiva da obscuridade, reivindicando a reciprocidade de direitos.

Em segundo lugar, a música coloca-se como elemento revolucionário que permite à poesia romper a representação apenas na medida em que Mallarmé reformula continuamente a visão de música, operando revoluções sobre a própria ideia dessa arte. Nesse sentido, seu emprego da música como termo de comparação para a poesia é apenas um reflexo e uma ilustração da revolução que seu projeto poético já estava operando no âmbito literário.

### 3 DESVIO: “*HÉRÉSIES ARTISTIQUES*”

*Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte !*  
– Baudelaire, « *Le Goût du Néant* »

Como lembra Marcos Siscar (2012), o artigo “*Hérésies Artistiques, l’art pour tous*” (1862) foi escrito e publicado no jornal *L’Artiste* quando Mallarmé contava 20 anos. Um aspecto que deve ser problematizado já de início ao lidar com esse artigo é sua história: ainda de acordo com Siscar (2012, p. 33-34), as “Heresias” constituem

um texto de juventude do poeta, que aliás nunca foi incluído por ele em suas publicações, ainda que um de seus únicos livros organizados em vida – e isso é significativo – tenha sido justamente uma reunião de textos ensaísticos. Ou seja, seu autor, claramente, não o considerava à altura da obra. O artigo, entretanto, foi redescoberto na década de 40 do século XX e, curiosamente, passou a ganhar bastante divulgação, como se estivesse adequado ou fosse conveniente como confirmação da leitura que historicamente tem feito de Mallarmé a crítica literária.

A leitura proposta neste capítulo, portanto, não parte do pressuposto de que esse é um artigo definitivo na ensaística mallarmaica, nem buscará alinhá-lo ou equipará-lo aos ensaios da maturidade do poeta. O interesse por esse texto surge justamente por causa dessas ressalvas levantadas por Siscar: o fato de Mallarmé tê-lo renegado já diz algo sobre ele, sugerindo que o próprio poeta teria tentado apagar um rastro, uma origem ou estágio inicial de seu pensamento poético que entra em discordância com a obra de sua maturidade<sup>94</sup>. Aliás, se a poética mallarmaica só faz sentido para a tradição literária “na medida em que se constitui, toda ela, como reelaboração das ideias que precedem à famosa ‘crise de Tournon’” (SISCAR, 2010, p. 95), torna-se ainda mais necessário analisar o artigo que figura o postulado inaugural de toda a matriz da poética mallarmaica – a qual, de acordo com Álvaro Faleiros (2012, p. 17), foi elaborada precisamente ao longo das décadas de 1860-1870 (ou seja, em torno da crise de Tournon).

Se em “*Hérésies Artistiques*” é possível reconhecer, conforme Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [2013], p. 108), o princípio (ou “programação”) de um *agôn* musical que perpassa a reflexão de Mallarmé até o fim, o exame atento das ideias desse artigo deverá ser o ponto de partida para qualquer discussão sobre a reflexão musical em Mallarmé. De fato,

---

<sup>94</sup> Nesse sentido, é extremamente significativo que esse gesto de autoapagamento ou auto-homogeneização que omitiu “*Hérésies Artistiques*” da obra ensaística não tenha sido estendido à obra poética de Mallarmé: numerosos poemas da primeira metade da década de 1860 foram incluídos pelo poeta nas *Poésies*, em contiguidade (e principalmente em contraste) com os poemas maduros.

constata-se que o texto não apenas introduz a tríade música-poesia-mistério como uma constante basilar da poética mallarmaica, como também demarca nitidamente um posicionamento do poeta perante a música que poderá ser observado ao longo de todos os ensaios: por um lado, empregando-a como termo de comparação e modelo (nunca como assunto em si) em função de um elemento específico de sua natureza; por outro lado, assinalando uma indiferença para com os demais elementos que compõem a música (em especial, a acústica).

Mesmo em se tratando de Mallarmé, é espantoso que um texto de juventude – e renegado pelo autor (DERIES, 1994, p. 245; SISCAR, 2012, p. 33) –, além de prefigurar a discussão estética que ocupará o poeta durante sua maturidade, também apresente a concentração e riqueza semânticas caracteristicamente mallarmaicas. É isso que permite, por exemplo, que Maria de Jesus Cabral (2020) utilize-o para iniciar um estudo sobre o estatuto do sagrado nas artes da segunda metade do século XIX, e que Géraldine Deries (1994) considere-o um “precioso testemunho e produto” a respeito da crise na relação entre poetas e público.

Assim, a partir de uma associação do sagrado ao mistério<sup>95</sup>, Mallarmé parte para uma discussão sobre o utilitarismo inerente às letras, passando então a uma crítica da democratização da poesia promovida tanto pelo sistema educacional quanto pelo mercado editorial. A música surge já no segundo parágrafo do artigo, vinculada ao mistério; porém, tão logo ela é estabelecida como exemplo estético, é abandonada e praticamente esquecida no restante do texto, retornando apenas duas vezes<sup>96</sup> (e pontualmente): uma delas, para exemplificar a profanação acarretada pela “vulgarização da arte”; a outra, em uma digressão que serve somente para fazer uma ressalva às possibilidades da estética musical.

Tudo que é sagrado e deseja assim permanecer envolve-se em mistério. As religiões entrincheiram-se sob o abrigo de arcanos apenas desvelados ao predestinado: a arte possui os seus.<sup>97</sup> (MALLARMÉ, 2019, p. 149)

Embora o artigo seja intitulado “Heresias Artísticas”, e o subtítulo “A Arte para todos” deixe bastante claro que a “heresia” em questão é o questionamento de um processo de

<sup>95</sup> Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 121) lembra que, apesar desse vínculo com o sagrado, o mistério, em Mallarmé, “não é justamente um *mistério*, no sentido medieval do termo”.

<sup>96</sup> Esses são os retornos mais substanciais do tema musical, situados respectivamente no décimo oitavo e décimo parágrafos. Há ainda duas outras instâncias de seu reaparecimento no artigo, que serão consideradas aqui como periféricas por se darem pelo agrupamento da música com outras artes (décimo primeiro parágrafo) e pela referência a “uma nota de Verdi” (décimo terceiro parágrafo).

<sup>97</sup> “*Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s’enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l’abri d’arcanes dévoilés au seul prédestiné : l’art a les siens*”. Todas as traduções de trechos deste artigo são de nossa autoria. A tradução de Márcio Freire (2019) altera sensivelmente construções linguísticas fundamentais para a leitura proposta neste capítulo.

democratização envolvendo a arte (que só mais à frente, e engenhosamente, será desdobrado em duas contrapartes distintas), constata-se que é o mistério que está na origem da reflexão desenvolvida por Mallarmé e que ocupa, portanto, o lugar central no texto. Desnecessário lembrar, o mistério é um conceito recorrente na ensaística mallarmaica: observamo-lo em todos os textos capitais (“*Richard Wagner: rêverie d’un poète français*”, “*Crayonné au théâtre*”, “*La Musique et les Lettres*”, “*Crise de Vers*”, “*Le Mystère dans les Lettres*”), bem como em boa parte do restante (por exemplo, “*Planches et Feuillet*”, “*Catholicisme*”, “*Solennité*”). Que Mallarmé inicie seu artigo (reitere-se: seu primeiro artigo) com uma proposição que põe em evidência o mistério – e, mais do que isso, que enfatiza seu valor na preservação do sacro – já é um gesto emblemático de suas preocupações poéticas.

O mistério, porém, não está sozinho nessa proposição: ele figura como elemento (crucial) para a manutenção do caráter sagrado das “coisas”. Uma relação necessária assim se estabelece entre ele e o domínio do sacro, que a frase seguinte imediatamente ramifica, a título de ilustração, em duas possibilidades: a religião<sup>98</sup> e a arte. Nisso, o mais significativo não é tanto a concessão de um caráter sacro à arte, mas a anáfora instaurada pelo pronome possessivo “os seus”, que remete a “arcanos apenas desvelados ao predestinado”: denota-se, dessa forma, que a arte (e, como ficará claro logo em seguida, esse termo designa o conjunto das artes) possuiria seus próprios arcanos, ou seja, recursos estéticos de obscurecimento do sentido que seriam legíveis apenas aos “predestinados” ou iniciados.

Não deixa de ser apropriada, no contexto de um artigo que versa sobre uma arte “para todos” e sobre processos de popularização, a nomeação da religião como seara do mistério. Paralelamente à sua dimensão misteriosa (o dogmatismo, a obscura hermenêutica bíblica) acessível apenas aos iniciados em estudos teológicos, a religião possui reconhecidamente uma dimensão popular de grande importância. O próprio Mallarmé discorrerá, em ensaios posteriores, acerca do caráter popular do “espetáculo” religioso da missa, que movimenta massas. Assim, o par de opostos que origina “*Hérésies Artistiques*” – acessível *versus* inacessível – converge (ou, para usar o termo mallarmaico, encontra seu “hímen”) na religião, e isso parece sugerir que, assim como o popular e o misterioso coexistem na religião, na poesia isso também pode – e deve – acontecer. Mas essa é uma ideia que só será textualmente explorada por Mallarmé cerca de duas décadas mais tarde; no presente artigo, ela se encontra

---

<sup>98</sup> Considerando que Mallarmé, posteriormente, debruça-se exclusivamente sobre o catolicismo no campo religioso, há certo interesse em seu emprego do plural (“*les religions*”) nesse trecho. Parece, de certo modo, prefigurar sua menção ao Budismo na célebre carta de 28 de abril de 1866, a Henri Cazalis (“...*le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme*”).

ainda em germe. Não obstante, é ela que conduz ao parágrafo seguinte, cujo intuito é exemplificar os “arcanos” empregados por uma das artes e que, entretanto, escolhe para tal uma arte cujo mistério também está intimamente ligado a sua popularidade: a música.

A música oferece-nos um exemplo. Abramos frivolamente Mozart, Beethoven ou Wagner, lancemos sobre a primeira página da obra um olhar indiferente, somos tomados de religioso assombro à vista dessas procissões macabras de signos severos, castos, desconhecidos. E tornamos a fechar o missal virgem de qualquer pensamento profanador.<sup>99</sup> (MALLARMÉ, 2019, p. 149-150)

A primeira aparição da música no artigo (e no corpus ensaístico mallarmaico) deve-se, como pode ser observado no trecho acima, a uma discussão sobre o mistério nas artes. Isso quer dizer que, desde o início, a música na reflexão de Mallarmé está atrelada indissolavelmente ao mistério; e o mais interessante é que ela assim permanece ao longo de todos os ensaios capitais: em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, por exemplo, ela é diretamente associada a um regime alegórico (obscuro) de significação, em oposição ao regime mimético; em “*La Musique et les Lettres*”, a música é a face obscura do Mistério; em “*Le Mystère dans les Lettres*”, ela “veio varrer” a clareza da literatura e abrir caminho para o mistério.

Nota-se, contudo, que ela é evocada no contexto de uma frase exemplificativa: “oferece-nos um exemplo”. Essa frase retoma, por elipse, aquela imediatamente precedente, que versa sobre os “arcanos” da arte. É em função de seus “arcanos” artísticos (e apenas deles, como será visto mais adiante), portanto, que a música é posta na discussão – e esse é um dado de grande importância para a compreensão da maneira como Mallarmé se vale da música em seu pensamento poético, e que é corroborado pela frase seguinte desse trecho e pela segunda menção à música, no décimo parágrafo do artigo. Os “arcanos” musicais, única razão para a música figurar em posição de proeminência no raciocínio mallarmaico, são especificados na sequência: “procissões macabras de signos [...] desconhecidos” que desfilam pela “página da obra” dos músicos.

Há aí duas peculiaridades na maneira como Mallarmé aborda a música. Em primeiro lugar, o mistério é concebido não como incompreensibilidade de um conteúdo, mas do próprio código escrito que é empregado na notação musical. O mistério da música, assim, não se encontra em determinado aspecto sonoro (timbre, volume, dinâmica), sintático (ritmo, melodia) ou semântico (harmonia, tom); ele não é uma qualidade acusticamente perceptível, evocada por

<sup>99</sup> “*La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un œil indifférent, nous sommes pris d’un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d’aucune pensée profanatrice.*”.

algum elemento estrutural do discurso musical. Ele decorre da ilegibilidade dos signos da partitura – e, com isso, a expressão “envolver-se em mistério”, utilizada no primeiro parágrafo, assume maior relevância: não é na substância das “coisas”, no seu cerne, que mora o mistério, mas no seu revestimento. O que preserva a sacralidade das “coisas” é algo como uma armadura hermética que, no caso da música, se configura como um código escrito alheio à matéria musical, dotado de suas próprias convenções e visualidade que diferem radicalmente do código escrito verbal.

Em segundo lugar, o foco do hipotético “olhar indiferente” do poeta recai sobre a “página”, ou seja, a escrita musical da partitura. É extremamente significativo que, tratando de música, Mallarmé evoque imediatamente não o ouvido, mas o “olho”. Ao longo de toda essa passagem, aliás, não se encontra sequer uma palavra ligada ao campo semântico do som, ao passo que o campo semântico da visualidade permeia grande parte das palavras ali presentes. Além do “olho” que rege o contato com a música, há também a “vista” que ocasiona o “assombro religioso”; a “procissão” de “signos” possui caráter acentuadamente visual, assim como os termos que indicam o suporte físico da música, “página” e “missal”. Até mesmo o verbo utilizado para o gesto de contato inicial com a música, “abramos”, escapa da esfera sonora e aponta para a tatilidade – o que, ainda assim, reforça a visualidade inerente (e necessária) ao suporte físico. Desse modo, transparece na construção textual desse parágrafo que Mallarmé retém da música apenas aquilo que pode ser acessado por meio da visão, e, dentro desse estrato visual, precisamente o aspecto em que a música se aproxima<sup>100</sup> da literatura: a escrita.

Encontra-se, aí, uma das características mais marcantes da reflexão musical mallarmaica, e das mais pertinentes em contraste com a visão de música herdada da tradição poética francesa. Se Mallarmé lida com a música a partir de sua porção visual, ele a esvazia de sua parte principal – daquilo que é mais próprio a ela, e que constituiu justamente o objeto das atenções dos poetas até então. A esse respeito, L.-J. Austin (1995 [1951], p. 41) já notou que é como “homem de letras” que Mallarmé se interessa por Wagner. Isso se traduz, na “*rêverie d’un poète français*”, em sua maneira de abordar o compositor: sem ignorar a música, subordina-a a uma discussão centrada no teatro e em seu regime semiótico. De forma similar,

---

<sup>100</sup> Podemos considerar, algo arbitrariamente, a escrita (codificação visual de sons) como um de dois pontos de convergência entre música e literatura; o outro sendo a voz (que canta e conta), especificamente no âmbito da canção, forma musical híbrida que não tardou a ser incorporada ao repertório poético. Sobre isso, é notável o silêncio de Mallarmé: embora tenha composto, enquanto estudante, *rondels* e *triolet*s, sua produção posterior inclui pouquíssimos exemplos de canção (os únicos exemplos são as *Chanson Bas*, os *Petits Airs* e o “*Cantique de saint Jean*”). Quanto ao papel da voz na récita, a ideia de uma leitura mental, interior (logo, silenciosa) é recorrente em sua prosa, sugerindo uma precedência da palavra sobre a voz – o que se confirma na anedota da récita do “*Coup de Dés*” a Valéry, na qual este descreve a voz de Mallarmé como “baixa, monocórdica, sem o menor ‘efeito’, quase para si mesmo” (VALÉRY, 1957, p.623).

é como “homem de letras” também que ele se debruça sobre a música em “*Hérésies Artistiques*”, resumindo-a ao elemento mais imediatamente afim à sua área de atuação. A propósito, é como uma espécie particularmente literal, e mesmo extremista, de “homem de letras” que Mallarmé se apresenta nessa redução da música à escrita musical, já que (como dito mais acima) os escritores de sua época e da época diretamente anterior enxergavam na música apenas a qualidade sonora mais prontamente transponível ao verso – a saber, o ritmo e a paronomásia (com a exceção notável de Baudelaire, sobre quem discorreremos mais adiante).

Ignorar deliberadamente a esfera sonora da música é ir a contrapelo do modo como a poesia historicamente a encarou e como os próprios músicos e musicólogos vêm historicamente encarando-a. A definição musical de André Boucourechliev (2003 [1993], p. 17), posterior a “*Hérésies Artistiques*” em mais de um século e formulada após a derrocada do tonalismo, ilustra bem a importância crucial da sonoridade: a música seria “um sistema de diferenças que estrutura o tempo sob a categoria do sonoro”. Boucourechliev, entretanto, não tarda a tratar da escrita musical em relação ao som:

É certo que, **na maior parte dos casos**, o sonoro se manifesta explicitamente, acusticamente. Mas pode também manifestar-se sem passar pelo meio que o torna audível; pode “ouvir-se” uma obra com o ouvido interior, lendo-a [na partitura] (como se lê um livro); **isto está reservado aos profissionais**. Ler assim *A Arte da Fuga* é uma actividade deleitável. Em contrapartida, ler os românticos – que praticam uma arte muito mais encarnada quanto ao timbre – é sobretudo redutor. (BOUCOURECHLIEV, 2003 (1993), p. 18, colchetes do autor, grifos nossos)

Em outras palavras, a escrita musical não é inteiramente desprovida de sonoridade: os signos da partitura suscitam uma espécie de som silencioso que age sobre o “ouvido interior” de quem a lê. Quando elege a notação musical como modelo estético para o mistério, portanto, Mallarmé não está esvaziando a música de sua dimensão sonora, mas sobretudo fazendo-a deslizar para segundo plano e conferindo, assim, ênfase maior a outros aspectos musicais na medida em que o som assume um lugar mais periférico nessa ideia de música. A mudança de paradigma musical envolvida nessa inversão da hierarquia som-notação é notoriamente similar àquela observada em “*Crise de Vers*”; da mesma forma que, nesse ensaio tardio, a importância dos parâmetros tradicionais da lírica francesa diminui diante das possibilidades de versificação oferecidas pelo verso livre<sup>101</sup>, em “*Hérésies Artistiques*” a importância do som diminui para que outros elementos constituintes da música sejam postos em evidência (aqui, a escrita

<sup>101</sup> Essa ideia presente em “*Crise de Vers*” é explorada em maior minúcia no artigo “Mallarmé: duas faces da modulação” (2021), em que utilizo as formulações de Marcos Siscar (2010, 2012) sobre a relação da poética mallarmaica com a tradição para discutir a noção de modulação em Mallarmé.

musical; na “*rêverie d’un poète français*”, a semiose musical, e, em “*Le Mystère dans les Lettres*”, a sintaxe musical – em todos os casos, sempre em função do mistério).

Assim, não é uma “música sem música”, como quis Laurent Mattiussi (2001), que Mallarmé propõe (ao menos, não neste momento): seu gesto divide o sonoro precisamente nas duas manifestações postuladas por Boucourechliev mais acima – e essa divisão, como pode ser observado nos ensaios posteriores, só se torna mais profunda e irreconciliável. Separando o som acústico do som interior, ele instaura uma oposição entre encarnado e desencarnado, realizado e irrealizado<sup>102</sup>, mas a dicotomia sonora que está de fato em jogo não é real *versus* irreal ou real *versus* fictício, pois o som interior ocupa um entrelugar no espectro sonoro. Situado entre o som puro e o silêncio, ele se constitui como um híbrido desses dois polos sem, entretanto, poder ser identificado com algum deles. Seu estatuto ontológico, a meio caminho entre a presença e a ausência (verdadeiro *à peu près* da sonoridade), é o da virtualidade, e o virtual contrapõe-se, conforme Pierre Lévy (1996), ao atual, gerando uma dicotomia que, neste caso, também pode ser formulada de modo mais simples como concreto *versus* abstrato. É preciso pontuar, aqui, que essa guinada em direção à abstração ou virtualidade do som antecipa uma recorrência temática das discussões poéticas de Mallarmé, observável em alguns momentos de sua ensaística: nas “*rêveries d’un poète français*”, caracteriza-se o “espírito francês” como “estritamente imaginativo e abstrato”; em “*Le Mystère dans les Lettres*”, descreve-se a escrita como “decolagem tácita da abstração”; em “*Crise de Vers*”, vê-se o trabalho poético como restituição da “virtualidade” ao “dizer”.

Note-se, de passagem, que todos esses elementos musicais introduzidos em “*Hérésies Artistiques*” – distanciamento para com o som acústico, concepção visual da música, abstração/virtualização da sonoridade – já pressagiam o modo como, trinta e cinco anos mais tarde, o “*Coup de Dés*” dialogará com a música, como poderá ser verificado mais adiante.

Empregando a música como modelo estético em função de sua manifestação escrita, Mallarmé restringe drasticamente o papel da dimensão sonora no paradigma musical, excluindo completamente a sua esfera acústica. O som que resta, aquém do som acústico ou concreto (que é atualizado pelo instrumento musical) e além do vazio irrealizado do silêncio, é aquele da imaginação, produzido e experimentado pela mente, porém não menos real do que o som acústico. É, assim, uma “sonoridade menor”, para empregar a expressão de “*Le livre, instrument spirituel*”; e “menor” não apenas em relação a sua intensidade de propagação, mas também a sua posição dentro da ideia mallarmaica de música.

---

<sup>102</sup> Não por acaso, um tema constante na poesia de Mallarmé é a irrealização, ou irresolução, da pulsão sexual (por exemplo, em “*L’Après-midi d’un Faune*”, “*Placet Futile*”, “*Autre Éventail*”, “*Soupir*”, “*Tristesse d’été*”).

Todavia, é necessário ter em mente que o trecho ora em análise não menciona o som — nem mesmo o som virtual. Com efeito, a única passagem do artigo em que a música é citada juntamente a uma alusão ao som localiza-se no décimo oitavo parágrafo, e essa menção algo oblíqua (por meio do verbo *jouer*) está em uma frase que atribui claramente um valor negativo ao som acústico “propagado” sem um deciframento apropriado das “notas misteriosas da música”:

Caminhareis, assim, lado a lado com aqueles que, apagando as notas misteriosas da música, — tal ideia pavoneia-se pelas ruas, não riamos, — abrem seus arcanos à balbúrdia, ou com aqueles que a propagam a todo preço pelo campo, contentes que ela seja tocada, ainda que em desafino.<sup>103</sup> (MALLARMÉ, 2019, p. 152-153)

A partitura não é colocada como novo paradigma musical para promover a “sonoridade menor” do som virtual, mas justamente porque ela o oculta do leitor não “profissional”<sup>104</sup> ou “predestinado”, impedindo que qualquer “pensamento profanador” seja formulado a respeito da composição musical assim codificada. É como obstáculo à leitura que Mallarmé concebe e mobiliza a escrita musical; ou seja, como um arcano propriamente dito, no sentido etimológico do termo: do adjetivo latino *arcānus* (“oculto”, “secreto”), mas também do verbo *arceō* (“afastar”, “impedir”, “confinar”, “proteger”). Entretanto, o som virtual não é o único elemento musical que a partitura oculta: a própria estrutura da música torna-se inacessível ao leitor leigo que buscasse na notação uma tradução dos sons escutados.

A metáfora do “missal virgem” utilizada no final do segundo parágrafo (mais acima, na página 87) elucida a natureza da relação que se estabelece entre leitor leigo e partitura (e não deixa de ser pertinente sublinhar nessas metáforas o emparelhamento de musical e religioso, já anunciado no primeiro parágrafo do artigo). No contexto da missa cristã, o fiel recorre ao missal para se situar no rito, apreender sua estrutura global e compreender o sentido dos hinos que compõem a liturgia. Em “*Hérésies Artistiques*”, contudo, projeta-se um leitor leigo que, fora do contexto de um concerto<sup>105</sup>, passa os olhos por uma página de partitura em busca de balizas similares e, confrontado com um código que não domina, abandona a empreitada sem conseguir penetrar — nem mesmo superficialmente — o sentido da obra musical. O “missal” permanece “virgem” diante de seu olhar impotente e “assombrado”, que não logrou romper o hímen da

<sup>103</sup> “*Vous marcherez donc à côté de ceux qui, effaçant les notes mystérieuses de la musique, — cette idée se pavane par les rues, qu’on ne rie pas, — en ouvrant les arcanes à la cohue, ou de ces autres qui la propagent à tout prix dans les campagnes, contents que l’on joue faux, pourvu que l’on joue*”.

<sup>104</sup> O termo “profissional”, que aqui retoma o excerto de Boucourechliev, ecoa as “*gens de métier*” do décimo primeiro parágrafo de “*Hérésies Artistiques*”.

<sup>105</sup> Já que a disponibilização da partitura das obras a serem interpretadas não é prática corrente, diferentemente do que ocorre com o programa do concerto.

escrita. Com essa metáfora, ilustram-se dois aspectos importantes da reflexão musical expressa nesse artigo: a música é encarada primariamente como texto (e não como som); e ela figura como modelo estético em virtude da relativa impenetrabilidade de sua estrutura. Em ambos os casos, a escrita surge como seu elemento-chave, e assim a aproximação com a poesia delineia-se claramente.

Se Mallarmé opta por abordar a música enquanto “página” da obra de um compositor, passível da leitura e compreensão de um predestinado, ele a reveste inevitavelmente de um caráter de textualidade. Esse mesmo caráter, no entanto, traz consigo uma noção de estrutura, uma consciência da presença de um princípio organizador que dá forma ao som<sup>106</sup> e lhe confere o estatuto de “obra”. Percebe-se com nitidez que, aqui, o paradigma musical tradicional – música como sonoridade e melodia, poesia como canto – é completamente deixado de lado na formulação mallarmaica: uma ideia divergente de música é apresentada, e com isso a própria poesia, em relação a essa outra música, passa a ser concebida de modo diferente (como pode ser lido no restante do artigo, que se dedica a explorar essa concepção e argumentar em favor dela). Nesse quadro, o caráter de textualidade é fundamental para que se afirme o paralelo com a poesia (uma vez que a dimensão sonora, comum a ambas as artes, não é levada em consideração), e para que a transposição da escrita arcana da música seja possível. Porém, o que realmente motiva e origina a utilização da música como modelo de arte em “*Hérésies Artistiques*” não é o seu caráter textual, e tampouco a possibilidade de ser transcrita em signos visuais: é a sua dupla incompreensibilidade<sup>107</sup> (acústica e escrita) àqueles que não são “predestinados” ou “profissionais”; dito de outra forma, é o seu modo particular de preservar o mistério – que, como visto mais acima, é a única razão para a música ser evocada no artigo.

A respeito da ilegibilidade da escrita, é preciso apontar preliminarmente que a notação musical, a rigor, é um código escrito que permite transcrever com notáveis rigor e exatidão os parâmetros sonoros necessários para que o intérprete prepare sua performance. O som torna-se, então, perfeitamente legível na partitura; na ótica de Mallarmé, entretanto, é a sua ilegibilidade que vem à tona. Isso se dá porque o que está em jogo para ele não é a possibilidade de converter som em escrita (e escrita em som, seja acústico ou virtual), nem os aspectos linguísticos (como

<sup>106</sup> E Mallarmé sempre esteve atento a isso, como atesta sua “*Symphonie Littéraire*” (1865) em três movimentos.

<sup>107</sup> Emprego aqui “incompreensibilidade” apenas para permitir o duplo uso, nos âmbitos acústico e escrito. O termo mais adequado, dentro da reflexão de Mallarmé, é “ilegibilidade”, pois o que está em questão na preservação do mistério não é a compreensão da poesia: esta já não é compreendida senão pelos poetas, como é atestado no décimo oitavo e décimo nono parágrafos do artigo, e essa incompreensão generalizada do público é um aspecto importante da vulgarização. Existe uma diferença muito nítida entre ler e compreender no discurso de Mallarmé, já que a compreensão subentende a leitura, porém a leitura não acarreta necessariamente a compreensão. Nesse quadro, a legibilidade da escrita verbal tornaria a poesia vulnerável às “curiosidades hipócritas” e à “careta da ignorância” – e é precisamente isso que se quer evitar.

sintaxe e semântica) dessa escrita, mas a sua dimensão social, na qual identifica uma natureza “aristocrática”, elitista. Logo, trata-se de uma questão de letramento: o código em si não impõe a ilegibilidade; impõe-na a falta de democratização (ou de imposição generalizada) no ensino dele à população. Nisso, o modelo musical mallarmaico está perfeitamente alinhado à temática do artigo, que gira em torno da ideia de democratização, e do malefício que ela acarreta para a poesia (a saber, a vulgarização ou perda do mistério).

Mallarmé, por sua vez, tem perfeita consciência de estar lidando com uma questão eminentemente social. Prova disso é que sua primeira proposta para solução do problema da vulgarização (no décimo terceiro parágrafo) possui cunho inegavelmente social: modificar o sistema educacional, retirando a poesia da “base da instrução de todos”. Sua segunda proposta, desenvolvida irregularmente a partir do décimo oitavo parágrafo e desembocando no corolário lapidar que encerra o artigo, não deixa de ser social em sua natureza, ao instar os poetas a se tornarem “desdenhosos” e recusarem as “edições baratas” de seus livros. Mais interessante, porém, e mais apropriada para uma discussão do estatuto da escrita dentro da questão musical contida em “*Hérésies Artistiques*”, é uma terceira proposta que pode ser encontrada no quinto parágrafo:

Assim, os recém-chegados entram sem vacilar em uma obra-prima, e desde que existem poetas não foi inventada, para o afastamento desses importunos, uma língua imaculada, — fórmulas hieráticas cujo estudo árido cegue o profano e aguilhoe o paciente fatal; — e esses intrusos estendem, à guisa de ingresso, uma página da cartilha com a qual aprenderam a ler!<sup>108</sup> (MALLARMÉ, 2019, p. 150)

Nesse trecho, Mallarmé discorre especificamente sobre a poesia; ainda assim, certas expressões remetem diretamente às considerações sobre a música no segundo parágrafo, e dessa forma lançam luz sobre o papel da escrita. Aqueles que “entram sem vacilar em uma obra-prima” poética são os mesmos que acabaram “tomados de um assombro religioso” ao tentar ler uma partitura. A expressão “*entrer de plain-pied*” é particularmente reveladora, tanto por encarnar o traço semântico de “entrada” e “acesso” que se faz presente (embora por meio da negação) no arcano, quanto por tematizar a ideia de um acesso livre e desimpedido (“*de plain-pied*”) que, no caso musical, é novamente negado. Assim, a escrita musical é entendida como um obstáculo, desnível ou fronteira interposto entre o leitor e o texto, impedindo a entrada, obstruindo a abertura; isso a torna um modelo de codificação linguística para a escrita verbal,

<sup>108</sup> “*Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d’œuvre, et depuis qu’il y a des poètes, il n’a pas été inventé, pour l’écartement de ces importuns, une langue immaculée, — des formules hiératiques dont l’étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal ; — et ces intrus tiennent en façon de carte d’entrée une page de l’alphabet où ils ont appris à lire !*”

que não oferece qualquer resistência e permite que qualquer leitor adentre o texto, desde que munido da “página da cartilha com a qual aprenderam a ler” como “ingresso”.

O que faculta essa literal impenetrabilidade do texto musical é especificado logo em seguida: “uma língua imaculada – fórmulas hieráticas” que afastam os “importunos” leigos porque sua leitura demanda um “estudo árido” que “cega o profano”. A referência à notação musical nessa passagem é mais que clara, tanto na definição do código de escrita (“língua imaculada”, “fórmulas hieráticas”) quanto no processo de letramento (“estudo árido”) que faz parte da formação profissional do músico. O caráter não-democrático da escrita é evidenciado, de um lado, na demarcação de um “profano” cujos olhos tornar-se-iam “cegos”<sup>109</sup> se tentassem empreender o mesmo “estudo” formal da notação musical que o “predestinado”; de outro, na adjetivação do código de escrita como “imaculado” (retomando o campo semântico da pureza, com um acento fortemente elitista ao conceber o uso popular como uma mácula na língua: uma “vulgarização” no sentido etimológico do termo, mas com a carga negativa da sua acepção corrente) e “hierático” (acenando ao mesmo tempo para a aparência enigmática do hieróglifo e para a exclusividade da classe sacerdotal no uso e leitura).

Nota-se uma certa imprecisão na definição dúplice da natureza do código de escrita, já que a construção com “língua imaculada” na oração principal e “fórmulas hieráticas” em um período coordenado entre travessões levaria a crer que se trata de dois termos equivalentes, ou que o segundo explica o primeiro; mas existe uma diferença de patamar entre “língua” e “fórmula”, uma vez que esta é subsumida por aquela. Isso que poderia ser interpretado como uma hesitação oriunda da falta de interesse em sistematizar rigidamente uma reflexão musical – o que aparentaria contradizer, pelo menos nesse momento da reflexão mallarmaica, a asserção de Brian Stimpson (1984, p. 6) de que sua abordagem musical é “intelectual” e “rigorosa” – parece convidar a uma leitura do período entre travessões como uma segunda definição possível que se justapõe bruscamente à primeira, com o intuito de corrigir seu problema fundamental (sem, no entanto, apagá-la do raciocínio). Um problema que, naturalmente, não reside na “língua imaculada” como definição da notação musical, mas em sua aplicação à poesia: literalmente, propondo a invenção de uma nova língua, conhecida apenas por poetas, na qual a poesia deveria ser escrita para assegurar que apenas os “predestinados” pudessem lê-la.

---

<sup>109</sup> Há um peso nesse curto trecho que só pode ser compreendido tendo-se em mente a figuração do “olhar” no segundo parágrafo do artigo: ali, sua relação de desinteresse com a notação musical desencadeia assombro e resignação. Aqui, porém, é uma relação de interesse que se estabelece; e a couraça arcana do texto é tão impenetrável que chega a desgastar o olhar, ao ponto da total neutralização.

A ineficácia dessa ideia é tamanha que Mallarmé apressa-se a emendá-la. Inventar uma língua de poetas, uma língua específica para a poesia, para então escrever poesia nesse idioma desconhecido pelo restante da população seria equivalente a eleger uma língua estrangeira em que toda poesia francesa pudesse ser escrita e veiculada. O que seria feito de monumentos da literatura francesa como Corneille, Molière, Racine, Hugo e Baudelaire, além dos contemporâneos mais jovens como Gautier e Banville, que seguiam escrevendo na língua pátria? De qualquer forma, o problema não poderia ser resolvido com o mero advento de uma “língua imaculada”, uma vez que nem mesmo Homero, Lucrécio, Juvenal, Shakespeare e Goethe, poetas que escreveram em línguas estrangeiras, teriam sido poupados da “vulgarização” e do “pensamento profanador”, conforme o nono, décimo e décimo oitavo parágrafos. Ao aventar a hipótese de uma língua de poetas, Mallarmé apercebe-se de que seria inviável tentar transpor diretamente o modelo estético da notação musical para a poesia (inventando uma, digamos, notação poética); será preciso adaptá-lo às especificidades da poesia.

É precisamente nesse movimento retórico de autocorreção, de reformulação da definição do código musical para que possa ser aplicada também à poesia, que pode ser vislumbrada uma terceira proposta para resolução do problema da vulgarização (que, de qualquer maneira, já poderia ser lida em negativo na constatação lastimosa “ainda não foi inventada...”): as “fórmulas hieráticas cujo estudo árido cegue o profano e aguilhoe o paciente fatal”. Se não é viável inventar uma língua poética desconhecida dos leigos, resta aos poetas agir sobre a língua comum em que eles são forçados a seguir escrevendo; e essa ação sobre a língua consiste em desenvolver “fórmulas” nas quais as palavras (e, com isso, a própria língua) assumiriam caráter “hierático” – ou seja, como visto mais acima, a um só tempo hieroglífico (logo, arcano) e sacerdotal (logo, sagrado). O código da escrita verbal, assim, se não chega a se tornar completamente ilegível (pois permanece sendo o código de alfabetização), torna-se menos legível: o leigo que se aventurasse em um poema escrito com essas fórmulas não tardaria a sentir dificuldade em sua leitura e, como resultado disso, reconhecer que não o compreende.

Talvez seja esse o maior objetivo de Mallarmé com a reflexão musical de “*Hérésies Artistiques*”, já que todas as suas caracterizações da “ausência de mistério” remetem à presunção sustentada por leitores leigos a respeito de sua compreensão da poesia<sup>110</sup>. Uma

<sup>110</sup> Das “curiosidades hipócritas” e do “sorriso da ignorância”, no segundo parágrafo, até a metáfora dos músicos camponeses que “tocam desafinados”, no décimo oitavo parágrafo, as ocorrências são numerosas: a “sólida educação” que permite “*julgar* Homero e *ler* Hugo”, no nono parágrafo; o “patife” que, ao ouvir “os nomes de Shakespeare ou de Goethe”, “ergue a cabeça com um ar que significa: ‘Isso está dentro dos meus domínios!’”, no décimo parágrafo; a “nulidade da imaginação” da “turba” e o “Filisteu” que não “se atenta”, “se apodera dos poetas

compreensão naturalmente equivocada, pois a poesia, sendo uma arte, é “um mistério acessível a raras individualidades”; o leitor leigo, porém, pressupõe que a compreende (e domina) simplesmente por ser capaz de a ler, e propaga sua interpretação errônea a outros leitores leigos. Todavia, se o leigo reconhece não compreender a poesia (graças às “fórmulas hieráticas”) – se ele não consegue elaborar qualquer “pensamento profanador” em relação ao poema lido –, ele não a “deflorará”, quer dizer, não sustentará, para si ou para outros, uma compreensão equivocada; em outras palavras, não ocorrerá “vulgarização”.

Seria difícil precisar a natureza das “fórmulas hieráticas” que tornariam a poesia acessível apenas aos sacerdotes da língua. Como indicado anteriormente, todas as propostas, invectivas e exortações de Mallarmé possuem cunho social, de modo que não é possível depreender do artigo uma práxis lírica específica; a esse propósito, Austin (1959, p. 24) também ressalta que “Também não se encontra aí [em *“Hérésies Artistiques”*] qualquer pista de que a Poesia seria capaz de sua própria ‘língua imaculada’ por meio de um processo de transformações internas, e não por meio de mecanismos externos. Tais especulações viriam mais tarde.”<sup>111</sup>. Uma primeira hipótese envolveria um dos recursos poéticos mallarmaicos mais afamados, o emprego heterodoxo e/ou arcaico de determinadas palavras, guiado pelo dicionário Littré. Embora o agenciamento de termos em acepções desusadas pareça constituir um bom exemplo de formulação discursiva restrita aos “profissionais” dedicados a estudá-la, cabe lembrar que, conforme Heather Williams (2004, p. 24), recursos como neologismos e arcaísmos são utilizados com grande parcimônia nos poemas de Mallarmé, constituindo mais uma exceção do que uma regra. O seu maior interesse, ainda segundo Williams (2004, p. 25), não residiria tanto nas palavras isoladamente, mas nas conexões entre elas; um trabalho mais textual do que lexical, e que aponta para outra viga-mestra do trabalho mallarmaico com a linguagem: a sintaxe.

Seguindo essa premissa, toda a obra poética mallarmaica poderia ser lida como uma progressiva exploração dos mecanismos sintáticos (sem, no entanto, dispensar os lexicais) da língua, desenvolvendo-se rumo a um completo hermetismo cujo ápice seria, apropriadamente, o poema-partitura “*Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard*”. O ponto de partida de tal leitura seria, sem dúvida, “*Hérodíade*”, dado que sua gênese se deu somente dois anos depois

---

e engrossa o exército dos falsos admiradores”, no décimo primeiro parágrafo; a “matilha de seres que, porque são sábios, inteligentes, se creem no direito de a estimar, quando não é o caso de a controlar”, no décimo segundo parágrafo; a “turba” que leu os clássicos “uma vez”, “sem os compreender”, no décimo nono parágrafo; o “vulgo” que negligencia as “verdadeiras obras-primas” e a “massa” que “deflora” os poemas de Hugo, no vigésimo parágrafo.

<sup>111</sup> “Nor is there yet any hint that Poetry might be able to devise its own ‘undefiled language’ by a process of inner transformation, and not by any external device. Such speculations were to come later”.

da publicação de “*Hérésies Artistiques*” (em outubro de 1864); além disso, e não menos importante, Júlio Castañon Guimarães (2007, p. 64), lembrando Émilie Noulet, considera o poema como uma espécie de umbral da ilegibilidade: “até *Hérodiade* de certo modo todos os poemas de Mallarmé são claros”. Contudo, sendo a correlação entre as “fórmulas hieráticas” e a sintaxe nada mais que suposição, seria necessário primeiramente verificar a validade dessa conexão, avaliando se, ao período de escrita do artigo, corresponde um período de maior atenção ao trabalho sintático na escrita lírica. Isso poderia ser feito por meio de uma análise comparativa entre os poemas escritos em 1861 (logo após a conclusão da coletânea juvenil “*Entre Quatre Murs*”) e aqueles escritos durante a elaboração do artigo e imediatamente após (ou seja, entre 1862 e 1864).

De todo modo, extraem-se dessa visada arcana dois dados importantes: em primeiro lugar, trata-se de uma reflexão musical na qual a música é vista como arte cuja manifestação acústica está ao alcance de todos, porém cuja compreensão é restrita a um pequeno círculo de iniciados (e nisso consiste seu mistério). Essa característica, claro, estende-se também à pintura e à escultura, pois é inerente ao próprio conceito de arte de Mallarmé; da mesma forma, a poesia é tida como uma arte e portadora dessa particularidade, mas, como visto mais acima, ela perde seu mistério em função da facilidade de leitura do seu código (a língua), ocasionando assim uma ilusão de compreensão pautada pelos parâmetros “utilitários” da língua que, no limite, a levariam a ser encarada menos como arte do que como “ciência”. Logo, o que está em jogo na visão de música apresentada, e na proposição dela como modelo para a poesia, é devolver a esta última o estatuto de arte em sua plenitude (ou, de certa forma, sua autonomia); para tanto, ela deve adotar o modelo semiótico da música em sua codificação, que lhe restituiria o mistério.

Em segundo lugar, a pedra de toque dessa reflexão musical é a escrita; e uma escrita encarada preponderantemente em função de sua capacidade de ocultar, e não tanto de comunicar. Sem deixar de ser um meio de comunicação – pois ainda pode ser lida pelo iniciado –, ela interessa na medida em que seu funcionamento pode ser revertido, selecionando seu destinatário e impedindo a comunicação. Nesse questionamento da escrita sob a perspectiva da comunicação, já parece prefigurar-se, em linhas gerais, a dicotomia que, em “*Crise de Vers*”, representa justamente a oposição entre uma lírica comunicativa (romântica) e outra criativa<sup>112</sup> (simbolista): expressão *versus* modulação (“*la possibilité, de s’exprimer non seulement, mais*

---

<sup>112</sup> Em que pese o adjetivo vago, essa parece ser a melhor opção para designar, em uma só palavra, a complexidade do conceito de modulação em contraposição à expressão. Ele indica uma lírica que já não está mais interessada em comunicar um conteúdo, de um eu a um tu, mas em criar outras possibilidades de comunicação para um eu que já não é mais monolítico. Cf. MOLINARI, 2021.

*de se modular*” (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 244)). O ponto principal, entretanto, é que a comunicação é concebida como utilitarismo, antípoda da arte, e essa é a raiz do problema da perda do mistério na poesia, e de sua desvantagem em relação às outras artes: a sua matéria-prima não é som, pigmento ou mineral puro<sup>113</sup>, mas a língua que, por ser utilizada cotidianamente para a comunicação sem o menor traço estético, é impura – e deve-se notar que, diferentemente do que acontece mais tarde na reflexão mallarmaica (sobretudo em “*Crise de Vers*”, em que “o dizer” é, “antes de tudo, sonho e canto” (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 252)), a língua aqui é fundamentalmente utilitarista, anti-estética:

Falo da poesia. *As Flores do mal*, por exemplo, são impressas **com caracteres cujas inflorescências desabrocham a cada aurora nas platibandas com uma tirada utilitária**, e são vendidos em livros pretos e brancos, identicamente assemelhados àqueles que recitam a prosa do visconde de Terrail ou os versos de M. Legouvé. (grifo nosso)<sup>114</sup> (MALLARMÉ, 2019, p. 150)

Não é, portanto, apenas a escrita que está em xeque nessa poética, mas a própria língua. Aquilo que pode ser entendido, inicialmente, como mero projeto de criptografia desdobra-se em uma ponderação sobre a natureza da linguagem que só pode constatar a exigência de uma operação sobre a língua em busca de um “duplo estado da palavra” entre a comunicação e a anti-comunicação, em que o texto seja simultaneamente aberto e fechado, paradoxalmente legível e ilegível. Essa operação, segundo Jacques Rancière (1996, p. 24), poderá ser observada posteriormente nos sonetos tardios de Mallarmé: “O poema mallarmaico é como o *logos* vivo platônico. Importa-lhe escolher aqueles a quem lhe convém ou não dizer algo”<sup>115</sup> – uma propriedade que se desdobra nas figuras de sereias que povoam a obra tardia do poeta, “potências de um canto que sabe ao mesmo tempo se fazer ouvir e se transformar em silêncio” (*ibidem*, p. 24), já que seu emblema inicial, a partitura, assume um novo estatuto no *Coup de Dés*. Isso nos situa muito além do postulado de Umberto Eco (2014 [1976], p. 4) sobre a essência ambígua do signo, que pode ser utilizado tanto para dizer a verdade (referencialidade) quanto para mentir (ficção)<sup>116</sup>: aqui, o signo pode ser usado tanto para significar quanto para

<sup>113</sup> Mallarmé ainda não se debruçou sobre o gesto puro da dança, que o fascinará posteriormente.

<sup>114</sup> “*Je parle de la poésie. Les Fleurs du mal, par exemple, sont imprimées avec des caractères dont l'épanouissement fleurit à chaque aurore les plates-bandes d'une tirade utilitaire, et se vendent dans des livres blancs et noirs, identiquement pareils à ceux qui débitent de la prose du vicomte du Terrail ou des vers de M. Legouvé.*”

<sup>115</sup> “*Le poème mallarméen est comme le logos vivant platonicien. Il lui importe de choisir ceux auxquels il convient ou ne convient pas de parler.*”

<sup>116</sup> Esse poderia, inclusive, ser considerado o pressuposto básico de toda a poética teorizada a partir de “*Richard Wagner: rêverie d'un poète français*” e praticada pelo menos desde “*Hérodiade*”: uma mimese que sabotagem a referencialidade. A prática poética de Mallarmé, no entanto, notoriamente nos sonetos tardios, sugere uma leitura mais radical do enunciado de Eco, eliminando sua alternância: o poema seria utilizado para dizer a verdade e para

não significar, porém principalmente (e mais radicalmente) para significar *e* não significar ao mesmo tempo<sup>117</sup>.

Serão precisas ainda ao menos duas décadas para que a prosa ensaística de Mallarmé comece a se encaminhar conscientemente a uma reflexão sobre esse entrelugar da língua; aos vinte anos, sua poética enfatiza somente os aspectos relativos à ilegibilidade do arcano, colocando-se basicamente como uma apologia do hermetismo. E essa seria, justamente, uma das chaves interpretativas mais correntes da poesia de Mallarmé, segundo Rancière (1996, p. 8, tradução nossa):

Assim nos é dada uma dupla “chave” de Mallarmé. A primeira atribui a dificuldade da obra ao desígnio hermético de, simultaneamente, dizer e ocultar os segredos de certa gnose ou cabala, no espírito de uma época ávida por grandes segredos iniciáticos. A vantagem da explicação hermética é que ela prescinde de prova. A gnose, por definição, oculta dos curiosos as vias pelas quais caminha.<sup>118</sup>

Embora não seja o caso da poesia composta por Mallarmé nesse período (pois, apesar de seu trabalho sintático dirigir-se definitivamente nessa direção, os poemas ainda não chegam a ser “obscuros”), é o da poética proposta em “*Hérésies Artistiques*”. Não obstante, Rancière (1996, p. 10, tradução nossa) rejeita categoricamente o hermetismo como rótulo para a obra de Mallarmé:

Mallarmé não é um autor hermético, mas um autor difícil. Difícil é todo aquele que dispõe as palavras de seu pensamento de uma maneira tal que estas rompam o círculo ordinário do banal e do oculto, o qual constitui aquilo que Mallarmé denomina de “universal reportagem”.<sup>119</sup>

Isso, obviamente, é verdade para o Mallarmé “maduro”, de quem Rancière se ocupa exclusivamente em sua discussão (como atesta a citação do quarteto inicial do soneto “*Une dentelle s’abolit...*” antes desse trecho), mas não para o jovem poeta “nos anos 1863-1864, um

---

mentir, ou seja, para dizer duas coisas ao mesmo tempo. Essa ambiguidade fundamental do discurso poético mallarmaico já foi notada por Compagnon (1990, p. 118) como uma indecisão do sentido, e retomada por Williams (2004, p. 79); o próprio Mallarmé parece tematizar esse aspecto em “*L’Après-midi d’un Faune*”, cuja narrativa é projetada simultaneamente como sonho e realidade.

<sup>117</sup> Algo que o mesmo Eco (cuja semiótica, de resto, apresenta-se bastante influenciada por Mallarmé, p. ex. no conceito de nebulosa de conteúdo) provavelmente não hesitaria em classificar como hipercodificação, quer dizer, um exemplo das “regras retóricas e estilísticas que operam em cada língua” (ECO, 2014 [1976], p. 121).

<sup>118</sup> “*Ainsi se livre une double « clef » de Mallarmé. La première attribue la difficulté de l’oeuvre au dessein hermétique de dire et de cacher en même temps les secrets de quelque gnose ou kabbale, selon l’esprit d’une époque avide de grands secrets initiatiques. L’avantage de l’explication hermétique est de se dérober à la preuve. La gnose, par définition, cache aux curieux le voies par où elle chemine.*”

<sup>119</sup> “*Mallarmé n’est pas un auteur hermétique, c’est un auteur difficile. Difficile est tout auteur qui dispose les mots de sa pensée de telle manière qu’ils rompent le cercle ordinaire du banal et du caché, qui constitue ce que Mallarmé appelle « l’universel reportage ».*”

Mallarmé que se quer mais baudelairiano do que o próprio Baudelaire” (MARCHAL, 2015 [1992], p. 188), cujo credo poético, como visto mais acima, é inconfundivelmente hermético. Mesmo que Mallarmé não tenha chegado a praticá-la em sua poesia, ele teorizou uma poética do hermetismo concomitantemente à produção de um pequeno *corpus* poético que, conquanto decididamente baudelairiano em tom e universo temático, evidencia uma preocupação com o atravancamento sintático que conduz logicamente à “escavação do verso” iniciada dois anos depois. Contudo, Rancière não está interessado em reconstituir a gênese da dificuldade mallarmaica, até porque “*Hérésies Artistiques*” e os poemas do *Parnasse Contemporain* não são citados em momento algum no decorrer de seu livro<sup>120</sup> (nem mesmo no longo capítulo consagrado à poética do mistério). Só o desinteresse pode explicar essa lacuna, uma vez que Philippe Lacoue-Labarthe, em seu curto – porém rigoroso – estudo focado no Mallarmé da segunda metade da década de 80, já havia salientado a importância desse artigo de juventude.

Constituindo-se, nesse estágio, como uma apologia do hermetismo, a poética mallarmaica não deixa de estar impregnada de elementos da poética madura de Mallarmé. Tendo ela nascido da recusa da invenção *ex nihilo* de uma nova língua e da resignação à permanência dentro dos limites da língua democrática, e promovendo um trabalho de recuperação do mistério e do sagrado no interior dessa língua, é possível enxergar nela uma antecipação do gesto de “*Le Tombeau d’Edgar Poe*”, quatorze anos mais tarde: “*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”, ou seja, não abandonar a língua ao percebê-la corrompida pelo uso da tribo, mas trabalhá-la, conferindo-lhe uma nova pureza<sup>121</sup>. A postura em relação à língua manifestada nessas duas instâncias ecoa a postura em relação à tradição poética, já diagnosticada por Marcos Siscar (2012, p. 109):

A operação mallarmeana é muito diferente da operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição. Trata-se de valorizar a oscilação entre similitude e diferença na relação com as ‘antigas proporções’ que atribui interesse ao problema.

Todavia, se as “fórmulas hieráticas” determinam uma poética essencialmente oposta à ruptura, por outro lado, o desígnio mallarmaico que move a proposição do hermetismo é inequivocamente disruptivo, conclamando à separação entre poetas e público geral (logo, uma ruptura de caráter estritamente social, e não estético). Longe da intenção de “dedicar à língua”

<sup>120</sup> À exceção de um verso de “*Les Fleurs*”, citado periféricamente junto ao nenúfar branco para ilustrar uma interpretação do cálice em “*Salut*”.

<sup>121</sup> Note-se a especificidade do verbo empregado na frase: não *recuperar* um “sentido mais puro” anterior, mas “doá-lo”. Dessa forma, a busca de Mallarmé é menos uma reconstituição arqueológica do sentido do que um ato de criação poética com o material linguístico existente.

seu instrumento poético, nas “*Hérésies Artistiques*” Mallarmé não intenta senão o distanciamento para com a massa de “filisteus” e, para tanto, a reformulação da língua. Há, assim, algo de malicioso (e mesmo vingativo) em seu movimento para agir sobre a língua, abrindo nela frestas de incompreensão e visando a instalar, no seio da comunicação cotidiana, o estranhamento absoluto – um ato que poderia ter sido anunciado no artigo, antecipando o “*on a touché au vers*” sentenciado em “*La musique et les Lettres*” (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 351), e não sem ironia prospectiva, como “*on touchera à la langue*”.

Nesse ponto, é instrutivo comparar essa visada musical com outra que, embora temporalmente muito próxima, é fundamentalmente divergente: aquela que Baudelaire expressa em seu único texto de crítica que aborda a música, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861), e que é importante aqui porque, como lembra Lacoue-Labarthe (2016 [2013], p. 107), o jovem Mallarmé teria lido cuidadosamente o ensaio baudelaireano (e também, é claro, recentemente: não se pode perder de vista sua data de publicação, apenas um ano antes de o primeiro artigo de Mallarmé ser impresso).

Baudelaire, em seu ensaio, trata da música de Wagner em quatro seções: contextualização sócio-histórica dos concertos regidos pelo compositor em Paris entre 1860 e 1861 (que constituíram o primeiro contato do poeta, e do público francês em geral, com a música do alemão); contextualização teórico-estética da música wagneriana (empregando trechos de textos teóricos e críticos do músico, como a *Lettre sur la Musique*, e sublinhando a estrutura trágica das óperas); resumo dos argumentos de algumas das óperas apresentadas nos concertos parisienses (*Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Der fliegende Holländer*); e considerações estéticas sobre a “reforma que o mestre quer introduzir na aplicação da música ao drama” (BAUDELAIRE, 2013 [1861], p. 75), dentre as quais se sobressai a importância do impacto sensorial da massa sonora nos concertos regidos pelo compositor:

É do homem apaixonado, do homem de sentimento de que se trata aqui. No menor de seus fragmentos ele [Wagner] inscreve tão ardorosamente sua personalidade, que esta busca de sua qualidade principal não será muito difícil de ser feita. Desde o princípio, uma consideração me impressionou vivamente: é que na parte voluptuosa e orgiástica da abertura de *Tannhäuser*, o artista impôs tanta força, desenvolveu tanta energia quanto na pintura do misticismo que caracteriza a abertura de *Lohengrin*. Mesma ambição em uma e na outra, mesma escalada titânica e também os mesmos refinamentos e mesma sutileza. **Assim, o que me parece antes de tudo marcar de uma maneira inesquecível a música desse mestre é a intensidade nervosa, a violência na paixão e no desejo. Essa música exprime com voz a mais suave ou a mais estridente o que há de mais secreto no coração do homem.** Uma ambição ideal preside, é certo, a todas as suas composições, mas se, pela escolha de seus temas e seu método dramático, Wagner se aproxima da antiguidade, pela energia apaixonada

de sua expressão ele é atualmente o representante o mais verdadeiro da natureza moderna”<sup>122</sup>. (BAUDELAIRE, 2013 (1861), p. 72, grifos nossos)

Dissertando sobre o estrato puramente musical da obra de Wagner (que, sendo operática, engloba também o teatro – este, analisado no ensaio a partir da estrutura dramática e do caráter mítico, anti-histórico das tramas), Baudelaire estabelece seu foco em aspectos estritamente sonoros, relacionados à experiência acústica de um concerto – toda a escolha de palavras no trecho aponta, com efeito, para essa dimensão da música. Importa-lhe, então, aquilo que o “impressionou vivamente” (e aqui o traço semântico inegavelmente físico, sensorial de “*frappé*” é bastante esclarecedor) em sua audição: “intensidade”, “violência” e “energia apaixonada de sua expressão”. Como se já não estivesse suficientemente claro que o que está em jogo é a qualidade sonora das obras do músico, Baudelaire refere-se à “voz a mais suave ou a mais estridente”, que claramente não é uma alusão às vozes dos cantores, mas uma figura de linguagem<sup>123</sup> que conota as faculdades expressivas do som em suas diferentes intensidades.

O que mais chama a atenção na reflexão musical baudelairiana acima é que o som não é descrito a partir de elementos musicais (como ritmo e melodia), mas exclusivamente em função de sua sensorialidade, do impacto que causa sobre a sensibilidade do ouvinte e do arrebatamento experimentado pelo poeta em contato com a massa acústica (o que pode ser explicado parcialmente pelo fato de que Baudelaire “não conhece música” (BAUDELAIRE, 2013 [1861], p. 98), como ele mesmo confessa na carta a Wagner). Comparando-se esse trecho com o décimo parágrafo de “*Hérésies Artistiques*”, percebe-se imediatamente que a diferença dessa abordagem para com a de Mallarmé não poderia ser mais gritante:

Um homem, — falo de um desses homens para os quais a vaidade moderna, por falta de denominações lisonjeiras, evocou o título vazio de cidadão, — um cidadão, e **isso às vezes já me fez pensar, confessar, a fronte alta, que a música, esse perfume que exala o incensório do sonho, não traz consigo, nisso diferente dos aromas sensíveis, qualquer enlevo extático**: o mesmo homem, quero dizer, o mesmo cidadão, percorre nossos museus com uma liberdade indiferente e uma frieza distraída

<sup>122</sup> “C’est de l’homme passionné, de l’homme de sentiment qu’il est ici question. Dans le moindre de ses morceaux il inscrit si ardemment sa personnalité que cette recherche de sa qualité principale ne sera pas très difficile à faire. Dès le principe, une considération m’avait vivement frappé ; c’est que dans la partie voluptueuse et orgiaque de l’ouverture de Tannhäuser l’artiste avait mis autant de force, développé autant d’énergie que dans la peinture de la mysticité qui caractérise l’ouverture de Lohengrin. Même ambition dans l’une que dans l’autre, même escalade titanique, et aussi mêmes raffinements et même subtilité. Ce qui me paraît donc avant tout marquer d’une manière inoubliable la musique de ce maître, c’est l’intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu’il y a de plus caché dans le cœur de l’homme. Une ambition idéale préside, il est vrai, à toutes ses compositions ; mais si, par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l’antiquité, par l’énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne”.

<sup>123</sup> Não custa lembrar que, no excerto em questão, a “voz” exerce função sintática de locução adverbial de um verbo (“exprime”) ligado ao sujeito da frase, “Essa música”.

que o envergonhariam em uma igreja, onde compreenderia ao menos a necessidade de uma hipocrisia qualquer, e de vez em quando lança a Rubens, a Delacroix, um desses olhares que cheiram a rua. — Arrisquemos, murmurando-os o mais baixo que pudermos, os nomes de Shakespeare ou de Goethe: esse patife ergue a cabeça com um ar que significa: “Disso, eu entendo!”<sup>124</sup> (MALLARMÉ, 2019, p. 150-151, grifos nossos)

É possível perceber que o jovem poeta, apesar de manter a “fronte erguida”, pode ter sentido certo embaraço ao externar uma opinião tão discordante sobre a música (sobretudo diante do ensaio recém-publicado do mestre), na forma como ela é enunciada nesse excerto: antecedida por uma discussão sobre a poesia que a descontextualiza; engastada como um ornamento em uma frase que é instantaneamente abortada e reiniciada<sup>125</sup>, conduzindo à ideia principal do parágrafo; fragmentada em três unidades separadas entre si por períodos hipotáticos que estendem a separação sintática ao nível semântico por meio da contraposição do tema olfativo. Se o efeito dessa enunciação é o de dissimular a (polêmica) opinião de Mallarmé, pode-se considerar que, aqui, ele mesmo emprega uma espécie de “fórmula hierática” para ocultar o sentido de suas palavras e assegurar que poucos compreendam sua afronta ao paradigma musical vigente. Esse é um expediente que, segundo Austin (1995 [1951], p. 43, tradução nossa), será empregado posteriormente na “*rêverie d’un poète français*” para obscurecer outra polêmica crítica musical, dessa vez direcionada a Richard Wagner:

o artigo ou poema em prosa [*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*] é um penetrante estudo sobre o aporte de Wagner ao teatro: apesar do tom de grande admiração, ele não deixa de apresentar sérias reservas ao valor desse aporte. Como salienta Dujardin: “ele escandalizou por estar escrito em uma língua<sup>126</sup> dificilmente compreensível; mas que escândalo ainda maior não teria causado se os wagnerianos tivessem entendido a forma como o grande poeta separava sua causa daquela do grande músico!”<sup>127</sup>

<sup>124</sup> “Un homme, — je parle d’un de ces hommes pour qui la vanité moderne, à court d’appellations flatteuses, a évoqué le titre vide de citoyen, — un citoyen, et cela m’a fait penser parfois, confesser, le front haut, que la musique, ce parfum qu’exhale l’encensoir du rêve, ne porte avec elle, différente en cela des arômes sensibles, aucun ravissement extatique : le même homme, je veux dire le même citoyen, enjambe nos musées avec une liberté indifférente et une froideur distraite, dont il aurait honte dans une église, où il comprendrait au moins la nécessité d’une hypocrisie quelconque, et de temps à autre lance à Rubens, à Delacroix, un de ces regards qui sentent la rue. — Hasardons, en le murmurant aussi bas que nous pourrons, les noms de Shakespeare ou de Gœthe : ce drôle redresse la tête d’un air qui signifie : « Ceci rentre dans mon domaine ! »”

<sup>125</sup> Um procedimento muito similar poderá ser observado, três décadas mais tarde, no parágrafo de abertura de “*L’Action Restreinte*”: “Plusieurs fois vint un Camarade, le même, cet autre, me confier le besoin d’agir : que visait-il — comme la démarche à mon endroit annonce de sa part, aussi, à lui jeune, l’occupation de créer, qui paraît suprême et réussir avec des mots ; j’insiste, qu’entendait-il expressément?”

<sup>126</sup> É digno de nota como, no comentário de Dujardin, a aplicação das “fórmulas hieráticas” no discurso poético (pois a “*rêverie d’un poète français*” foi concebida por seu autor também como poema em prosa) causa o efeito de se estar lendo em outra língua. Não é de todo impossível que Mallarmé, obsedado pela ideia de uma “língua imaculada”, tenha abandonado a invenção de uma notação poética tendo em vista uma estratégia de transformação da aparência da língua.

<sup>127</sup> “l’article ou poème en prose est une étude pénétrante de l’apport de Wagner au théâtre : tout en étant très admiratif de ton, il ne laisse pas de faire de sérieuses réserves sur la valeur de cet apport. Comme Dujardin le fait

O teor da declaração de Mallarmé, fragmentária e truncada como possa ser, é claro: “a música não traz consigo qualquer arrebatamento extático”. Antes de tudo, ela se coloca como uma negação direta da abordagem musical de Baudelaire; uma negação consciente, e que, por isso, assume o caráter de enfrentamento, de insurgência contra o mestre que, aos olhos do então jovem poeta pleno de radicalismo, não teria sabido tomar o partido da “maior de todas as artes” perante o desafio da música – já que a postura baudelaireana, como mostrou Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 81) com a análise do ensaio e da carta enviada ao compositor, é de submissão a Wagner e ao poder inefável da música.

Evidentemente, não é apenas a contiguidade das datas de publicação dos textos de Baudelaire e de Mallarmé, e nem o fato de que este seguramente havia lido com atenção o ensaio baudelaireano (AUSTIN, 1995 [1951], p. 41; LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 107), que indica que Mallarmé estabeleceu conscientemente um diálogo (e um confronto) direto com a visão musical do mestre expressa em *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*: deve-se levar em conta, também, que o nome de Wagner figura entre a trinca de compositores citados no começo do artigo de Mallarmé sem que este tivesse escutado “sequer uma nota” da música do alemão (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 107), e dois anos antes que ele pudesse travar amizade com os wagneristas fervorosos Catulle Mendès e Villiers de l’Isle-Adam (AUSTIN, 1995 [1951], p. 41). Apenas o ensaio de Baudelaire, como sugere Austin (*ibidem*), poderia ter motivado Mallarmé a incluí-lo em “*Hérésies Artistiques*”, o que é comprovado pelo fato de que, em reconhecimento ao grande apreço baudelaireano, o então desconhecido compositor tenha sido colocado lado a lado com dois músicos de renome (Mozart e Beethoven). Nomear Wagner, portanto, é uma referência direta ao ensaio de Baudelaire; explica-se, assim, Mallarmé ter sublinhado o “rosto erguido” com que encara a música, em contraste com a postura submissa de seu mestre.

Como visto mais acima (página 104), o juízo sobre a música não é emitido na sequência de uma ponderação de natureza musical; pelo contrário, ele atua prospectivamente (o que se realiza gramaticalmente no “*cela*” catafórico), acoplando-se à reflexão desenvolvida na frase seguinte que, para constatar a diferença de postura do “cidadão” comum para com a poesia e as demais artes, utiliza o exemplo da pintura. Logo, seu contexto de referência reside na “liberdade indiferente” e na “frieza distraída” com que o “cidadão” palmilha os museus da cidade, sem

---

remarquer : « Il fit scandale en tant qu’il écrit en une langue difficilement compréhensible ; mais quel scandale plus grand n’eût-il pas fait si les wagnériens avaient compris comment le grand poète séparait sa cause de celle du grand musicien ! »”

encontrar qualquer “arrebatamento” também nos quadros de Rubens e Delacroix. Dessa forma, o esvaziamento da sensorialidade estende-se a todas as artes, não sendo exclusivo da música, embora, no caso desta, ele seja a consequência lógica do esvaziamento acústico que já havia sido observado no segundo parágrafo do artigo.

Esse esvaziamento da dimensão sensorial na arte pode ser lido nitidamente na metáfora olfativa que se entremeia ao juízo sobre a música e lhe justapõe uma linha de raciocínio contrastiva (desse modo, operando como um contraponto, no sentido musical do termo). Se “não trazer consigo qualquer arrebatamento extático” é o que torna a música “diferente” dos “aromas”, é porque estes são “sensíveis”, enquanto a música, em uma analogia olfativa, seria um “perfume exalado pelo incensório do sonho”. O sensível, ou sensorial, se opõe ao sonho, ou abstrato; com isso, ao passo que os “aromas” agem diretamente sobre os sentidos do “cidadão” comum, arrebatando-o<sup>128</sup>, o mesmo não se dá com a música que, por sua natureza supra-sensorial, só pode ser “inalada” por um “predestinado”. Disso, depreende-se que compreensão e fruição artística andam de mãos dadas, para Mallarmé; e é por essa razão que a única sensação possível para a “massa” diante das artes é uma “admiração” “longínqua, vaga” e, diante do arcano que as envolve, o já mencionado “assombro religioso”.

Nesses termos, não seria difícil concordar com Pedro Marques (2008) quando ele qualifica a reflexão musical mallarmaica como um “assalto à música”. Não apenas destituída da sua matéria definidora (o som acústico) como também nivelada às demais artes (e nisso Mallarmé diverge consideravelmente da hierarquia estética schopenhaueriana<sup>129</sup> que seria observada com devoção pelos simbolistas), a música é retida como exemplo artístico em virtude de um elemento técnico (e não estético) que importa apenas às “*gens de métier*”, como considera L.-J. Austin (1959, p. 24): “Se ele [Mallarmé] apela à Música [nas “*Hérésies Artistiques*”], é meramente porque a Música possui sua própria língua, sua própria forma de notação: não há, aqui, sugestão de que a Poesia seja devedora ou credora da Música”<sup>130</sup>. O interesse de Mallarmé recai precisamente (e exclusivamente) nessa dimensão escrita que a música partilha com a poesia – ou, aprofundando a análise, na possibilidade de “Transposição”

<sup>128</sup> Talvez essa concepção do aroma remonte a Baudelaire: em “*Correspondances*”, ele fala de perfumes “tendo a expansão das coisas infinitas,/Como âmbar, almíscar, benjoim e incenso/Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos”.

<sup>129</sup> Proposta por Schopenhauer no conjunto de preleções de 1820 que mais tarde veio a ser compilado como *Metafísica do Belo* (2003), ela estabelecia uma classificação das artes a partir do seu grau de objetividade. A música, vista como abstrata e contígua às Ideias, estaria no topo dessa hierarquia.

<sup>130</sup> “*If he appeals to Music it is merely because Music possesses its own language, its own form of notation : there is no suggestion here that Poetry is Music's debtor or creditor*”.

da linguagem estética – porque é nela que se encontra a saída para a grande crise de que o poeta se ocupa, a perda do mistério<sup>131</sup>.

O dilema linguístico de Mallarmé, que motiva a constante comparação com as outras artes, pode ser resumido na seguinte colocação de William Marx (2002, p. 363):

O músico é privilegiado porque ele trabalha com os sons, e os sons se opõem naturalmente ao ruído: basta emitir um som, e a música já está lá, ainda que em potencial. O poeta não dispõe de tais facilidades, pois seu instrumento, a linguagem comum, não lhe forneceu tão facilmente o equivalente dos sons puros do músico. Esse som puro, que evocaria imediatamente para o leitor o universo da poesia e o mergulharia na “emoção poética” (VALÉRY, 1980, p. 1463), é precisamente o que Valéry chama de poesia pura.<sup>132</sup>

Colocar o “som puro” como cerne da questão permite entender que o problema da poesia não está na sua matéria bruta, que é a mesma da música (o som), mas no fato de que o som que ela utiliza foi estruturado preliminarmente pela língua: um som já matizado pelo uso social, à diferença do som em estado bruto, “puro”, da música. Daí a tensão entre utilitarismo cotidiano e estética, já posta por Austin (1959, p. 23): “A poesia, diferentemente das outras artes, não possui um meio de expressão autônomo e é obrigada a usar, para seus próprios fins específicos, a língua comum”<sup>133</sup>. O que cabe notar aqui é que, nessa perspectiva, não há um estado de pureza anterior ao qual a poesia possa retornar, pois a língua é essencialmente impura: ela é, por definição, um sistema que instrumentaliza o som em prol da comunicação. Se a comparação com a música orientasse, na poesia, uma busca pela pureza ancorada na noção de “som puro”, ela redundaria em uma poética que corresponderia à ideia errônea que, segundo Austin (*ibidem*, p. 21-22, tradução nossa), se fez do projeto lírico do próprio Mallarmé em certa época da fortuna crítica mallarmeana:

Há uma resposta que foi frequentemente dada à questão sobre o modo como Mallarmé propunha retomar da Música aquilo que pertencia por direito à Poesia. É uma resposta lindamente simples, mas é altamente improvável que seja a resposta certa para essa

<sup>131</sup> Pensar a problemática do artigo não como uma “ausência de mistério”, que é a expressão encontrada no texto, mas como uma *perda* do mistério enfatiza o fato de que a poesia o possuía antes de se iniciarem os processos de democratização aos quais se refere Mallarmé. Também permite traçar um paralelo com o poema em prosa “*Perte d’auréole*”, de Baudelaire, no qual um anjo perde seu emblema sacro e, com isso, torna-se indistinguível de seu interlocutor humano; apenas este, porém, é capaz de reconhecê-lo, assim como, em “*Hérésies Artistiques*”, apenas o poeta reconhece a substância sacra do poema.

<sup>132</sup> “*Le musicien est privilégié parce qu’il travaille sur les sons et que les sons s’opposent naturellement au bruit : il suffit de faire entendre un son, et la musique est déjà là, ne serait-ce qu’en puissance. Le poète ne dispose pas de telles facilités, car son instrument, le langage commun, ne lui fournit pas aussi aisément l’équivalent des sons purs du musicien. Ce son pur, qui évoquerait immédiatement pour le lecteur l’univers de la poésie et le plongerait dans « l’émotion poétique », c’est précisément ce que Valéry appelle poésie pure.*”

<sup>133</sup> “*Poetry, unlike the other arts, does not possess an autonomous means of expression, and is obliged to use for its own very special ends the language common to all.*”

questão. Ela afirma que a tal propriedade roubada seria o som das palavras, e que a intenção de Mallarmé era agrupar palavras desprovidas de qualquer coerência lógica ou gramatical, esperando que, dessa forma, produzissem efeitos similares àqueles da música. É isso, acreditava-se, que significava a *poésie pure*.<sup>134</sup>

É por isso que Mallarmé ignora solenemente o estrato sonoro da música ao desenvolver sua reflexão musical: ainda que o problema da poesia seja, no fundo, um problema de som, não há como resolvê-lo pela via sonora, pois não há como alcançar assim um estado de pureza semiótica sem, ao mesmo tempo, retroceder a um estágio pré-linguístico em que, naturalmente, a poesia não teria seus alicerces. A própria maneira como Mallarmé aborda a poesia, aliás, não se ancora no som, e sim na escrita. Seja no exemplo que introduz a poesia no artigo, sob a forma dos “caracteres impressos” das *Fleurs du Mal*, seja no uso reiterado do verbo “ler” para designar o contato entre público e poeta (ou poema), seja ainda nos “velhos missais” e “rolos de papiros” que ilustram o ideal poético no sexto parágrafo, a poesia não parece ser feita para a voz e os ouvidos (com uma única exceção, que será discutida mais à frente), mas para a escrita e a leitura<sup>135</sup> mediadas pelo suporte físico do papel. Ela está pautada, portanto, por uma ótica acentuadamente grafocêntrica – e que não poderia deixar de pautar também a música, já que é em função da “maior de todas as artes” que esta é invocada.

Consequentemente, a solução para o problema da língua na poesia não pode mirar nem o som puro nem (como será o caso mais tarde, em “*Le Mystère dans les Lettres*”) a linguagem musical que estrutura esse som puro, mas um subcódigo visual dessa linguagem sonora; e isso se deve a duas propriedades desse código escrito: ele constitui um território em comum com a poesia, e é tão impenetrável e misterioso quanto a própria linguagem sonora que ele codifica. Entre a arte que preserva seu mistério e a arte que está em vias de ser encarada como ciência, há esse ponto de convergência, a escrita (e é por isso que a pintura e a escultura não podem fornecer um modelo para a poesia: não possuem notação).

Porém, esse emparelhamento entre música e poesia tendo a escrita como pivô não é rigorosamente simétrico, uma vez que o foco na escrita musical não determina, em relação à poesia, um foco na escrita verbal. Mallarmé não encontra a solução para a perda do mistério na especificidade do código escrito da poesia (isto é, em um novo alfabeto ou uma notação

<sup>134</sup> “Now there is one answer that has often been given to the first question : how Mallarmé proposed to take back from Music what rightly belonged to Poetry. It is beautifully simple ; but it is highly improbable that it is the right one. It states that the stolen property in question is the sound of words, and that Mallarmé's intention was to group together words devoid of any logical or grammatical coherence, hoping that they would thereby produce similar effects to those of music. This, it is claimed, is what is meant by *poésie pure*.”

<sup>135</sup> Ironicamente, essa leitura individual e silenciosa defendida por Mallarmé só pôde se estabelecer como prática padrão por meio daquilo que ele deplora: um processo de democratização da alfabetização e da imprensa. Antes disso, a leitura costumava ser uma prática coletiva e vocal.

poética), mas, como as “fórmulas hieráticas” denotam, na própria língua. Essa assimetria advém da única particularidade semiótica da escrita musical que é levada em conta por Mallarmé, e que, assim, é exclusivamente responsável pela sua conversão em modelo estético para a poesia: o aspecto social dos “signos severos” da partitura, a sua ilegibilidade a todo leitor exceto o profissional da música. O traço decisivo da reflexão musical mallarmaica, que a torna tão diferente da visada tradicional, reside precisamente nessa adoção de um aspecto extrínseco (além de completamente alheio ao som) em detrimento das peculiaridades gráficas, estéticas ou técnicas (que remetem a elementos sonoros) da codificação visual. De fato, nenhuma dessas características inerentes à notação musical seria capaz de contribuir para solucionar o problema da língua, pois bastaria um processo de democratização no ensino desse código para que ele se tornasse perfeitamente legível e, com isso, idêntico à escrita verbal, desprovido de mistério diante do “sorriso e da careta da ignorância e do inimigo”.

Desse modo, dentro de uma abordagem grafocêntrica, aquilo que justifica o agenciamento da música no debate poético não são as possibilidades específicas da codificação escrita da música, mas uma propriedade que não diz respeito nem ao som nem à grafia: o fato de que um texto escrito pode ser ilegível. A escrita musical – e, por extensão, a música – só é interessante na medida em que ela proporciona uma ilegibilidade controlada. Como resultado disso, ela é menos um modelo de escrita do que um modelo de leitura, pois, se a notação serve como modelo de escrita somente em um regime fictício, ou “como se” (metáfora para uma poesia que se codifica de modo arcano), é em um regime de literalidade que ela serve como modelo de leitura para uma poesia que se quer ilegível aos olhos do não-iniciado. Em outras palavras, a poesia precisa possuir exatamente a mesma ilegibilidade da notação musical; para isso, o poema precisa ser quase (“*à peu près*”) uma partitura.

Somando, enfim, a rejeição da sensorialidade musical (que envolve o esvaziamento acústico, o grafocentrismo musical e o foco na ilegibilidade) ao outro eixo musical de “*Hérésies Artistiques*”, a concepção arcana da musicalidade, constata-se que o primeiro momento da reflexão musical de Mallarmé apresenta-se inconfundivelmente como uma “problematização da relação com a música” que questiona a visada vigente e prepara, conforme Eduardo Veras (2021, p. 75), “o fim definitivo do paradigma musical” (ou seja, da tradicional concepção de poesia intrinsecamente ligada à música), geralmente atribuído às vanguardas poéticas europeias do século XX. Se, ainda de acordo com Veras (*ibidem*, p. 75),

o grau de intensidade desse arrebatamento musical ao qual se entrega Baudelaire e boa parte dos poetas modernos do século XIX esconde, na verdade, uma grande crise, que anuncia o esgotamento de um paradigma e um período que ficará marcado pelo

reconhecimento de uma cisão cada vez mais evidente entre as figuras do poeta e do cantor,

é possível observar que a negação mallarmaica do arrebatamento escancara essa “crise” e dá início a esse processo de esgotamento caracterizado pela busca por outras formas de encarar a música em relação à poesia. O próprio Mallarmé, com o desenvolvimento de sua poética, contribuirá ainda mais para esse esgotamento rumo ao “fim definitivo” e chegará, a partir de 1894 (ano de elaboração de *“La Musique et les Lettres”*), muito perto dessa anulação total do paradigma musical. Embora, na ensaística desse período, a comparação entre poesia e música permaneça constante, e o emprego de termos musicais para fazer referência à poesia intensifique-se (e, por isso, a poesia não se desvincule inteiramente da música), sua reflexão musical faz uso desses recursos justamente para reformular a relação entre as duas artes no quesito estético, como será visto nos próximos capítulos.

O gesto quase paradoxal de persistir amalgamando poesia e música para cortar os laços que unem as duas artes ocasiona um retorno ao único trecho de *“Hérésies Artistiques”* que, como notado anteriormente, atrela a poesia à dimensão sonora e à música e, ainda mais contraditoriamente (no quadro da discussão do artigo), reproduz o tradicional tropo musical que associa o poeta ao cantor:

Lembremo-nos de que o poeta (quer ele ritme, cante, pinte, esculpa) não constitui o nível abaixo do qual arrastam-se os outros homens; a turba é que é o nível, e ele plana.<sup>136</sup> (MALLARMÉ, 2019, p. 151, grifos nossos)

Não é necessário apontar que o termo “poeta” é utilizado na frase com o sentido de “artista”; o período entre parênteses, com uma sequência de verbos que fazem referência a cada uma das artes citadas por Mallarmé no artigo (música, poesia, pintura, escultura), deixa isso mais do que claro. O intrigante é que ambos os dois primeiros verbos, “ritmar” e “cantar”, por pertencerem ao campo semântico do som, remetem simultaneamente à poesia e à música; e é só o conhecimento desse tropo musical que permite determinar que “ritmar” se refere à música, e “cantar”, à poesia. Essa escolha lexical, entretanto, vai de encontro à abordagem grafocêntrica da poesia e ao esvaziamento acústico rigorosamente construídos ao longo do artigo: o paradigma que é desmantelado e ignorado por Mallarmé em sua argumentação aparece em filigrana no centro exato de seu texto.

<sup>136</sup> “Rappelons-nous que le poète (qu’il rythme, chante, peigne, sculpte) n’est pas le niveau au-dessous duquel rampent les autres hommes ; c’est la foule qui est le niveau, et il plane.”

Mas uma dissonância conceitual como essa, segundo Veras (2021, p. 76), é indissociável do processo de questionamento sistemático do paradigma musical nesse estágio:

Essa nova relação com a música tem menos a ver com o fim definitivo de um paradigma, como pretendiam as vanguardas, e mais com a incorporação de um discurso de crise ou com a dramatização poética de um constante “adeus ao canto”.

No processo que conduz ao seu término, o paradigma musical e sua negação convivem na teoria e na prática poéticas como dois centros de gravidade que se repelem<sup>137</sup>, fazendo com que coexistam dois modos diversos de conceber a música em relação à poesia: um que está em vias de se elaborar e outro profundamente arraigado no substrato do discurso poético. Nesse momento da crise (que é o momento preciso em que “*Hérésies Artistiques*” é escrito e publicado), “não se trata, portanto, de uma ruptura, mas de uma nova maneira de conceber o discurso poético na modernidade” (VERAS, 2021, p. 77) que se contrapõe, sem apagá-la, à velha maneira. Logo, na própria postulação do grafocentrismo, e na negação da sensorialidade musical, subsiste o fantasma da musicalidade tradicional.

---

<sup>137</sup> Nesse aspecto, a crise do paradigma musical funciona da mesma maneira que a crise mallarmaica do verso, em que o verso tradicional e os novos tratamentos do verso convivem no mesmo tecido histórico do *fin-de-siècle* francês.

## 4 O ANTIGO EMBATE TRIUNFAL: MALLARMÉ E WAGNER

...encore à mon avis que celui d'Allemagne accuse de la  
bâtardise pompeuse et neuve...

– Mallarmé, « Parenthèse »

L.-J. Austin (1959, p. 19) constata, no início de “*Mallarmé on Music and Letters*”, que a “poesia francesa sofreu uma transformação radical” no século XIX, e um dos aspectos dessa mudança teria sido a influência da música. Não é difícil inferir que a música que está em jogo nessa transformação é a da geração romântica, e sobretudo a de Richard Wagner: dos três poetas inicialmente citados por Austin como exemplos dessa transformação (Nerval, Baudelaire e Mallarmé), dois<sup>138</sup> deles tiveram uma forte relação com a música e a estética do compositor alemão. Baudelaire, profundamente impressionado pela série de três concertos regidos entre janeiro e fevereiro de 1860 pelo próprio Wagner no Théâtre-Italien, em Paris (nos quais foram apresentados fragmentos de quatro óperas: *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Tristan und Isolde*<sup>139</sup>), envia ao músico uma extensa carta de apreciação e reconhecimento dos méritos de suas obras. Pouco depois disso, começa a escrever o longo ensaio “*Richard Wagner*”, que seria publicado na *Revue européenne* em 18 de março de 1861, e no qual desenvolve uma série de considerações sobre a música e a estética do compositor. Menos de um mês depois, em 8 de abril, Baudelaire publica ainda, à guisa de pós-escrito ao seu ensaio, “*Encore quelques mots*”, texto que aborda a recepção tumultuosa do concerto de estreia do *Tannhäuser* na Ópera de Paris, em 13 de março do mesmo ano. Cerca de um mês mais tarde, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, pequena brochura que compila ensaio e post-scriptum, é editada por Édouard Dentu.

Mallarmé, como discípulo de Baudelaire, não poderia se esquivar da fascinação do mestre por Wagner; de fato, já em seu ensaio de 1862<sup>140</sup> “*Hérésies Artistiques : l’art pour tous*” o músico é citado no segundo parágrafo junto a Mozart e Beethoven. Apenas nos anos 1880<sup>141</sup>,

<sup>138</sup> Mas até mesmo o terceiro, Nerval, saudou a performance de *Lohengrin* que presenciou em 1845.

<sup>139</sup> É digno de nota que, embora essas óperas (assim como a que foi encenada sete anos mais tarde, *Die Meistersinger von Nürnberg*) tenham sido imensamente populares à época, Wagner veio a se tornar mais reconhecido pelos quatro dramas líricos que sucederam essas obras (o ciclo do Anel). O fascínio de Baudelaire, então, se deu em contato com a música que ainda não correspondia rigorosamente à visão wagneriana.

<sup>140</sup> Note-se: um ano após a publicação do ensaio baudelaireano sobre Wagner. Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 107) pontuará que, nessa época, um Mallarmé de apenas vinte anos não teria ainda ouvido “sequer uma nota de Wagner”; em contrapartida, tanto o ensaio mencionado quanto a reedição das *Fleurs du Mal* teriam sido objetos recentes de sua leitura cuidadosa.

<sup>141</sup> Mais especificamente, segundo Carcassonne (1936), na Sexta-feira Santa (possivelmente, 3 de abril) de 1885, data em que Dujardin teria levado Mallarmé, junto a Huysmans, ao “Concerto espiritual” em que foram executados, assim como no caso de Baudelaire em 1860, fragmentos de obras wagnerianas.

porém, ele tem a oportunidade de presenciar apresentações da música do alemão – graças ao advento dos concertos Lamoureux. Instado por Édouard Dujardin a escrever um ensaio sobre o compositor, para ser publicado na recém-fundada *Revue Wagnérienne*, Mallarmé redige em 1885 “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, onde discorre sobre uma “música ideal” que guarda apenas as leis mais complexas da tradição musical, em diálogo com um teatro que se torna dependente dela. O ensaio é publicado no sétimo número da revista, em 8 de agosto; no décimo segundo número, de 8 de janeiro de 1886, figuraria ainda “*Hommage*”, soneto que o poeta dedica a Wagner – e esse é o último texto de Mallarmé focado em questões concernentes ao músico. Ainda assim, as referências a Wagner (diretas e indiretas) aparecem reiteradamente em sua prosa subsequente, como no *médailon* dedicado a Banville, em “*Parenthèse*”, “*Solennité*”, “*Plaisir Sacré*”, “*Catholicisme*” e até mesmo no influente “*Crise de Vers*”. Como nota Cohn (1990, p. 197), “*Parenthèse*” repete o mesmo movimento baudelairiano de defesa obstinada – “extremamente virulenta”, dirá Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 138) – de Wagner contra a hostilidade do público francês, dessa vez por ocasião da reação insultuosa à estreia francesa de *Lohengrin* no Éden-Théâtre em 3 de maio de 1887, promovida pelos concertos Lamoureux.

No caso de Baudelaire, porém, suas *Fleurs du Mal* já haviam sido escritas e publicadas anos antes da descoberta de Wagner; assim, conforme Austin (1959, p. 20), a estética wagneriana não pode ter exercido influência significativa sobre a poesia de Baudelaire<sup>142</sup>. Se ele foi, de fato, o primeiro poeta francês a “sentir, invocar e questionar a música”, como quis Valéry (*apud* AUSTIN, 1959, p. 20), Austin (*ibidem*, p. 20) considera que o papel de Wagner nesse quadro se resume à mera confirmação das teorias estéticas baudelairianas (mormente, a doutrina das correspondências e a energia na expressão). Seria possível ponderar, no entanto, que a presença wagneriana na teorização de Baudelaire não se limita a esse aspecto, uma vez que ela proporciona ao poeta ocasião de encetar uma discussão que “será lida atentamente pela geração seguinte” (*ibidem*, p. 21) a respeito das possibilidades expressivas da música em relação à teoria das correspondências (frequentemente invocando a noção de “tradução musical”) e da dicotomia temática volúpia *versus* religiosidade, que permeia a sua própria obra. O ensaio sobre Wagner teria sido, ainda, o principal responsável pela entrada do

<sup>142</sup> Austin não leva em conta *Le Spleen de Paris*: com efeito, em setembro de 1862 alguns dos poemas em prosa que compõem a obra são publicados na imprensa, e no ano seguinte Baudelaire cede os direitos de publicação ao editor Hetzel. Ainda que, no prefácio da obra, o poeta assegure que seus poemas tenham surgido “da frequentação de cidades enormes”, ou seja, da vida moderna (em oposição à temporalidade ancestral e mítica das óperas de Wagner), seria possível enxergar uma afinidade entre a apreendida “prosa poética, musical sem ritmo nem rima, bastante dócil e melindrosa para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio” e alguns recursos musicais wagnerianos, como o cromatismo e a “melodia infinita”.

“transcendentalismo musical alemão” na França, de acordo com Robert Greer Cohn (1990, p. 103), tendo influenciado profundamente Laforgue, Valéry e Claudel – além, é claro, de Mallarmé.

De todo modo, a postura de Baudelaire para com Wagner é notoriamente uma de aceitação sem qualquer ressalva, chegando mesmo à “submissão” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 81) a um projeto estético considerado idêntico ao que ele mesmo (Baudelaire) havia teorizado<sup>143</sup> – ainda que, em última análise, essa apreciação trate menos do Wagner real do que de um Wagner compreendido, “escrito” pelo próprio Baudelaire, como assinala Philippe Lacoue-Labarthe (*ibidem*, p. 90-93). Uma postura inconfundivelmente diferente será encontrada no discípulo do poeta: é digno de nota como Mallarmé, desde o ensaio publicado na *Revue Wagnérienne*, faz questão de marcar seu distanciamento – estético e pessoal – para com o compositor<sup>144</sup>. Apesar, é claro, de fazer eco ao mestre quando manifesta seu reconhecimento na “*rêverie...*” (*ibidem*, p. 139), em momento algum (nesse ensaio e no restante de sua obra) ele expressa o entusiasmo wagnerista que se observa em Baudelaire. Não é gratuitamente, portanto, que, na carta de 1885 a Verlaine que se convencionou chamar “*Autobiographie*”, ele exclui Wagner ao mencionar, quase *en passant*, suas “duas paixões na arte”: o balé e a música para órgão. Seguindo a expressão empregada por Mallarmé no sexto parágrafo das “*rêveries...*”, “*singulier défi*”<sup>145</sup>, o consenso dos comentadores mallarmeanos após a década de 1960 é de que a relação do poeta com Wagner é de natureza fundamentalmente tensa, pautada pelo “desafio” que o projeto estético wagneriano teria lançado aos artistas, e sobretudo aos poetas, da época.

O diagnóstico de Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 105), após longo exame da questão wagneriana em Baudelaire e Mallarmé, é de um “conflito gravíssimo” que opõe este ao músico. Tal conflito, naturalmente, não implica hostilidade ou desprezo, pois seria impossível ignorar a admiração reiteradamente expressada pelo escritor ao tratar de Wagner, a quem frequentemente se refere como “gênio” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 137-138) – ainda que, em sua última década de vida, ele se tenha permitido fazer pontualmente críticas mais severas ao projeto wagneriano (AUSTIN, 1995 [1951], p. 48). Igualmente, esse conflito não impede que haja uma afinidade fundamental entre o projeto político dos teatros

<sup>143</sup> Lacoue-Labarthe baseia-se essencialmente na carta que Baudelaire escreve a Wagner para definir assim a atitude do poeta, que se expressa de maneira bastante clara e direta. No ensaio posterior, o tom é mais comedido, e o texto, mais descritivo; apenas a ausência de ressalvas e a apreciação contida em alguns trechos críticos, bem como a defesa irada de “*Encore quelques mots*”, subentendem o posicionamento manifesto na carta.

<sup>144</sup> Isso já foi notado por Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 129): “Mallarmé, visivelmente, não perde uma oportunidade de, sem deixar de saudar o ‘gênio’ de Wagner, distinguir-se de um ‘wagnerismo’ já fanático.”

<sup>145</sup> E aprofundada no parágrafo seguinte: “*Le sentiment se complique envers cet étranger, transports, vénération, aussi d’un malaise...*”

mallarmaico e wagneriano, uma vez que ambos enfatizam uma dimensão sacra e ritualística da arte, além de uma dimensão nacional que envolve o papel primordial do povo na criação artística (*ibidem*, p. 154). É uma oposição, entretanto, que se manifestará como “reserva” (*ibidem*, p. 137), “reticência [...] severa mas delicada (de uma extrema polidez)” (*ibidem*, p. 139) nitidamente observável na “*rêverie...*”, e que se torna incontornável em “*Parenthèse*”, em cujo encerramento, como aponta Cohn (1990, p. 199), Mallarmé abre parênteses para fazer uma breve, porém dura, ressalva à arte praticada por “aquele da Alemanha”<sup>146</sup>.

Talvez justamente em razão da natureza polêmica dessa relação, é possível afirmar que, a princípio, Wagner teve relevância muito maior na vida<sup>147</sup> e obra de Mallarmé do que na de Baudelaire, e isso por ao menos três razões: primeiramente, cada um dos poetas descobriu e absorveu a obra wagneriana em um contexto social, histórico e estético consideravelmente distinto do outro. Baudelaire testemunhou a estreia musical de Wagner na França: em sua primeira estada em Paris, entre 1839 e 1842, o compositor era um completo desconhecido, e sua música não chegou a ser apresentada em concerto (GOMES, 2013, p. 141); em sua segunda estada, porém, de 1859 a 1861, ele “era um artista conhecido, o compositor de uma série de obras como *Rienzi*, seu maior sucesso à época, *O navio fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, estreada em Weimar, em agosto de 1850, sob a regência de Liszt” (*ibidem*, p. 143), e foi com esse currículo que Wagner enfim teve a oportunidade de apresentar suas obras em solo parisiense. Baudelaire viveu, na qualidade de artista moderno e crítico de arte, a recepção inicial da obra wagneriana na França. Foi assim que sua experiência pessoal de audição dos concertos entrou em choque com a reação intolerante da imprensa francesa e a má-fé de muitos críticos; essas circunstâncias teriam determinado, segundo Serge Meitinger (1981, p. 75), um caráter didático e apologético no estudo sobre Wagner escrito pelo poeta, assumindo o papel de introdução geral da música do compositor e de suas teorias para o público francês.

Mallarmé, por outro lado, viveu o momento da maior voga wagnerista na Alemanha e na França. Em 1863, Wagner obteve anistia total por sua ligação com a tentativa de revolução em Dresden em 1849; em 1869, sob o mecenato do rei Ludwig II da Baviera, ele retomou a composição do ciclo do Anel, interrompida em 1857; em 1876, inaugurou a *Bayreuther Festspielhaus*, que se torna destino de verdadeiras peregrinações dos entusiastas wagneristas. À época em que Mallarmé escreveu seu ensaio sobre Wagner, portanto, o compositor

---

<sup>146</sup> No seguinte trecho: “(*encore à mon avis que celui d’Allemagne accuse de la bâtardise pompeuse et neuve*)” (MALLARMÉ, 1985, p. 221)

<sup>147</sup> Austin (1959, p. 28) sublinha que, embora Mallarmé já frequentasse concertos antes de 1885 (especialmente os de órgão), a partir dessa data ele se torna ainda mais assíduo nas apresentações musicais que já lhe interessavam, além de marcar presença nos concertos Lamoureux.

dispensava apresentações (que, inclusive, já haviam sido feitas por Édouard Schuré, em 1875, com sua *Histoire du Drame Musical*); desincumbida das exigências de didatismo e apologia sofridas por Baudelaire, a escrita do poeta teria sido movida somente por uma vontade de apontar “algo de original e justo” em Wagner (MEITINGER, 1981, p. 75).

Em segundo lugar, como lembra Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 50), na época de seu contato com a obra do alemão, Baudelaire “já havia escrito praticamente tudo do que deveria escrever”; Mallarmé, por outro lado, ainda teria quase quinze anos pela sua frente, e dos mais férteis (tanto em verso como em prosa). Tendo escrito antes de 1885<sup>148</sup> dois de seus poemas mais celebrados (“*Hérodias*” e “*L’Après-midi d’un faune*”), o período após a primeira audição da música de Wagner veria a elaboração de sua produção poética mais radical, além da porção mais significativa da sua ensaística<sup>149</sup>. Assim, ao passo que a parte principal da obra de Baudelaire não pode ter sido impactada por Wagner (por mais poderosa que tenha sido a sua impressão sobre o poeta), uma porção importantíssima da obra de Mallarmé foi escrita após seu contato com a música wagneriana. Em outras palavras, a estética baudelaireana já estava completamente formada quando da descoberta de Wagner e não se modificou perceptivelmente após esse evento; a estética mallarmaica, no entanto, ainda estava em construção, e seguiu se desenvolvendo após o primeiro concerto Lamoureux.

Em terceiro lugar – e como desdobramento desse segundo fato –, diferentemente de Baudelaire, é possível observar reverberações profundas do impacto wagneriano na obra de Mallarmé (que não podem ser confundidas, naturalmente, com uma “influência” na acepção simples do termo, tampouco com wagnerismo). Se “*Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*” dispõe-se mais a apresentar o pensamento estético do compositor e resumir o enredo de três de suas óperas do que a refletir detidamente sobre esses assuntos (embora breves discussões sobre o sentido musical e a junção de música e poesia pontuem o texto), na obra baudelaireana posterior a 1860 seria difícil encontrar ramificações e ressonâncias da carta e/ou do ensaio: boa parte do que Baudelaire escreve no final de sua vida (notoriamente, “*Le Peintre de la Vie Moderne*” e *Le Spleen de Paris*) é dominada por temas e cenários relativos à modernidade, de modo que os temas míticos (que o poeta identificou como o motor exclusivo do drama

<sup>148</sup> Adota-se como referência a data do primeiro concerto Lamoureux assistido por Mallarmé. Austin (1995 [1951], p. 41-42) pontua que Wagner já estaria presente no universo mallarmaico desde ao menos 1862, ano de publicação de “*Hérésies Artistiques*”, onde o músico é citado (provavelmente em função da leitura do ensaio de Baudelaire); além disso, em 1870 Catulle Mendès e Villiers de l’Isle-Adam, wagneristas fervorosos, teriam visitado o poeta no percurso de retorno de uma viagem à casa do compositor na Suíça e discutido suas impressões.

<sup>149</sup> Tanto os sonetos tardios (inclusive a reescrita do “*Sonnet en -yx*”, cuja primeira versão data de 1868) e o “*Coup de Dés*” quanto “*La Musique et les Lettres*”, “*Crise de Vers*” e “*Le Mystère dans les Lettres*” foram escritos após 1885.

wagneriano) são sistematicamente excluídos do seu universo. Os elementos que, apesar dessa inflexão mítica, consagraram Wagner como “o mais verdadeiro representante da natureza moderna” graças à “energia apaixonada de sua expressão” (BAUDELAIRE, 2013 [1861], p. 72) são retomados apenas (e significativamente) no artigo dedicado a Marceline Desbordes-Valmore em “*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*”; ainda assim, apenas por meio dos termos *passion* e *explosion*.

Finalmente, em “*L’Art philosophique*” (ensaio publicado postumamente, em 1869), Baudelaire chega a discorrer brevemente sobre o intercâmbio de técnicas entre as diferentes artes, mencionando a música junto à pintura, literatura e escultura – o que, como visto mais acima, se relaciona a um dos tópicos discutidos no ensaio de 1861. Porém, o exemplo em que ele se concentra após essas considerações é de natureza pictorial-poética; e com isso é possível constatar que, dos cinco principais temas<sup>150</sup> suscitados por Wagner – possibilidades expressivas da música em relação às outras artes; concepções estéticas wagnerianas; utilização do mito primitivo na arte; relação entre música, drama e poesia; modernidade da expressão artística –, apenas dois deles retornam à reflexão baudelairiana, e de modo ainda muito periférico. Com o discípulo do poeta, porém, é exatamente o oposto que se passa.

Todas as questões estéticas ponderadas por Mallarmé após 1885 parecem remeter, direta ou indiretamente, aos temas discutidos em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” – ao menos no que diz respeito à recorrência do confronto entre a música e a poesia na reflexão do poeta, de acordo com Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 110):

Nada foi tão obstinadamente repetido por Mallarmé, como se, entre “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” e “*La Musique et les Lettres*”<sup>151</sup>, tudo, ou quase tudo, estivesse reunido e compreendido de um projeto que parece retirar sua origem apenas do “singular desafio” lançado por Wagner.

Igualmente, o teatro – principal elemento pelo qual Mallarmé interessar-se-á em Wagner, segundo Austin (1995 [1951], p. 41) – figura proeminentemente na “*rêverie...*” ao lado da música; e, conforme Jean-Christophe Bailly (2017, p. 13-14), uma ideia recorrente nos ensaios mallarmaicos subsequentes é precisamente o teatro, que pode ser observado de forma mais

<sup>150</sup> A discriminação desses cinco temas é de minha autoria, e a proponho aqui como recurso metodológico para análise da questão wagneriana em Baudelaire.

<sup>151</sup> Nada obstaria, contudo, ampliar o escopo do *corpus* delimitado por Lacoue-Labarthe, uma vez que o projeto mallarmaico prossegue desenvolvendo-se e se aprofundando nos ensaios posteriores a “*La Musique et les Lettres*”; por extensão, as questões musicais continuam vindo à tona em “*Crise de Vers*”, “*Le Mystère dans les Lettres*” e no prefácio ao “*Coup de Dés*”.

concentrada nos textos de “*Crayonné au théâtre*” (escritos a partir de 1886), e mais esparsa no restante de sua prosa, como nos *Offices* e em “*Bucolique*”.

O “singular desafio” wagneriano está, portanto, na origem de todo um projeto poético, e esse projeto não ficou confinado à ensaística de Mallarmé: o poeta teria tentado pôr em prática sua reflexão sobre a relação entre a música e as letras. Para Austin (1995 [1951], p. 48-50), após a exposição de sua “teoria” musical em um dos parágrafos finais de “*Crise de Vers*”<sup>152</sup>, Mallarmé teria sistematizado em “*Le Mystère dans les Lettres*” uma “técnica musical” passível de ser aplicada à poesia:

A Música, em sua data, veio varrer isso —

No curso, somente, do trecho, através dos véus fingidos, aqueles ainda quanto a nós mesmos, um tema se desprende de sua sucessiva estagnância amontoada e dissolvida com arte —

Disposição a habitual.

Pode-se, de resto, começar com uma explosão triunfal brusca demais para durar; convidando a que se agrupe, em retardos, liberados pelo eco, a surpresa.

O inverso: são, num redobramento escuro preocupado em atestar o estado de espírito sobre um ponto, calcadas e espessadas dúvidas para que saia um esplendor definitivo simples.

Esse procedimento, gêmeo, intelectual, notável nas sinfonias, que o encontraram no repertório da natureza e do céu.

Sei, quer-se à Música, limitar o Mistério; quando o escrito a ele pretende.<sup>153</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1896], p. 276-277)

Robert Greer Cohn (1990, p. 295-296) já notou, em sua exegese dessa passagem, que Mallarmé principia definindo a “disposição habitual” da técnica literária, e em seguida oferece dois “procedimentos” alternativos para a estruturação da poesia, emprestados à música (“*notable dans les symphonies*”). É nesse par “gêmeo” de opções de tratamento estético que consistiria, para Austin (1995 [1951], p. 50), a “técnica musical”; e o autor sugere que ela é

<sup>152</sup> O trigésimo oitavo parágrafo : “*nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien*” (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 250)

<sup>153</sup> “*La Musique, à sa date, est venue balayer cela — Au cours, seulement, du morceau, à travers des voiles feints, ceux encore quant à nous-mêmes, un sujet se dégage de leur successive stagnance amassée et dissoute avec art — Disposition l'habituelle. On peut, du reste, commencer d'un éclat triomphal trop brusque pour durer ; invitant que se groupe, en retards, libérés par l'écho, la surprise. L'inverse : sont, en un repliement noir soucieux d'attester l'état d'esprit sur un point, foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple. Ce procédé, jumeau, intellectuel, notable dans les symphonies, qui le trouvèrent au répertoire de la nature et du ciel. — Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend.*”

empregada de duas formas diferentes na obra poética mallarmaica. Primeiramente, de modo discreto, nos sonetos tardios, cujo trabalho sintático e ausência de pontuação convergem com o movimento estruturante claro-escuro ou escuro-claro proposto pela técnica; dentre eles, a “*Hommage*” a Wagner (coincidentemente ou não) constituiria um exemplo notável da aplicação desse procedimento. Em um segundo momento, de forma extrema, no “*Coup de Dés*”, onde Cohn (1990, p. 296) encontra exemplos marcantes dessas técnicas de *diminuendo* e *crescendo* luminoso na abertura e no encerramento.

Cabe notar, entretanto, que essa distinção feita por Austin entre teoria e prática, entre prosa e poesia, mostra-se impropriedade diante da fortuna crítica mallarmeana mais recente, como foi discutido na introdução desta tese. Em Mallarmé, poesia e prosa são, ambas, lugar de uma prática intensa do trabalho de linguagem, de modo que, como salientou Heather Williams (2004, p. 13), é impossível desvincular o trabalho com conceitos de um trabalho com a língua. Daí, também, ainda de acordo com Williams (2004, p. 102), que seja problemático o *modus operandi* de certa crítica mallarmeana ao tratar a ensaística de Mallarmé como “pura teoria” a ser parafraseada para explicar poemas. A “técnica musical” descrita pelo poeta, assim, poderia ser observada em ação também na prosa de seus ensaios, que alternam seções de obscuridade e de clareza.

Tendo em vista a maneira como as questões surgidas do contato com Wagner acompanharam (se não guiaram) os rumos da poesia e da prosa de Mallarmé, pareceria bastante lógico concordar com Austin (1995 [1951], p. 48) quando este considera a descoberta da música wagneriana como um “divisor de águas na vida e no pensamento” do poeta. Com efeito, uma invariante na fortuna crítica mallarmeana, de 1930 até o presente, é a atribuição de grande importância à relação entre o poeta e o compositor, qualquer que seja o modo como essa relação é entendida. Seja na perspectiva inicial de um Mallarmé wagnerista, seja na perspectiva que se consolidou a partir de 1960, segundo a qual o poeta opõe-se ao projeto de Wagner, costuma-se encarar a presença do músico como um fator importante para a elaboração do projeto mallarmaico. Isso se manifesta na crítica mallarmeana de forma explícita, como em Lacoue-Labarthe (2016 [1991]), ou implícita – por exemplo, na maneira como Rancière (1996) situa a questão musical de Mallarmé no interior de sua questão religiosa, de modo que sua “poética cartesiana” e sua “política revolucionária” (RANCIÈRE, 1996, p. 76) são construídas a partir do projeto wagneriano.

Uma das primeiras tentativas de mensurar a importância de Wagner no projeto mallarmaico deu-se justamente com a intenção de dismantelar a antiga teoria de que Mallarmé teria sido nada mais do que um discípulo do compositor. Ainda na chave de um estudo da

“influência”<sup>154</sup> de Wagner sobre o poeta, Suzanne Bernard (1959a, p. 26-27) parte da constatação de que “o conhecimento que Mallarmé possuía acerca de Wagner era limitadíssimo e, por assim dizer, sobretudo teórico; por outro lado, ele conheceu Wagner principalmente através da *Revue Wagnérienne* e foi visivelmente afetado apenas por *certos aspectos* das teorias wagnerianas”. Nesse quadro, Bernard examina em profundidade as ideias wagnerianas veiculadas pela *Revue Wagnérienne* em 1885 e observa três aspectos essenciais em que elas dialogam com a reflexão musical de Mallarmé: quanto ao alcance metafísico da música; quanto à música como religião do futuro; quanto às relações entre música e poesia.

A primeira série da *Revue Wagnérienne*, publicada entre fevereiro de 1885 e janeiro de 1886, veiculou cinco textos de Wagner traduzidos para o francês. Quatro deles correspondiam a fragmentos de dramas wagnerianos: a cena da evocação de Erda (*Siegfried*, terceiro ato), a cena da imolação de Brünnhilde (*Götterdämmerung*, terceiro ato, cena III), excertos da comédia *Une Capitulation* e a primeira cena de *Das Rheingold*. O quinto texto era um estudo sobre Beethoven, escrito em 1870, traduzido por Teodor de Wyzewa e publicado em quatro partes, de maio a agosto de 1885. Uma provável razão para a escolha desse estudo, entre tantos outros na extensa obra ensaística wagneriana, como representante da reflexão estética do compositor<sup>155</sup> é o fato de que, em *Beethoven*, Wagner sintetiza suas principais ideias a respeito da música. Introduzindo a primeira parte do estudo, Wyzewa aponta que, para o compositor, a compreensão do “Gênio” [*Esprit*] da obra de Beethoven deve começar por uma indagação sobre a essência da música; e, estando Wagner “impregnado das ideias de Schopenhauer sobre a essência da música” (BERNARD, 1959a, p. 27) à época da escrita desse ensaio, é a filosofia schopenhaueriana (e, particularmente, sua concepção de música) que constituirá a matriz do “idealismo musical” (*ibidem*, p. 27) wagneriano.

De Schopenhauer, cuja obra *Die Welt als Wille und Vorstellung* [O Mundo como Vontade e Representação] (1844) lhe é apresentada em 1854 (MESQUITA, 2015, p. 36), Wagner herda a ideia de que a música é superior às demais artes: enquanto estas realizam sua comunicação estética por meio de conceitos preestabelecidos e, assim, expressam o mundo como Representação (aparência), a música prescinde de conceitos e, dessa forma, logra expressar a realidade profunda do mundo, ou Vontade (BERNARD, 1959a, p. 27-28). Única arte que propõe uma comunicação direta da essência das coisas, a música “se encontra por

<sup>154</sup> Termo que a autora concebe em sentido mais amplo, ou seja, como um conjunto de repercussões do ideário wagneriano no projeto de Mallarmé – sejam essas repercussões da ordem da aprovação ou da oposição.

<sup>155</sup> Não é indigno de nota que o único outro texto reflexivo de Wagner publicado em tradução francesa na *Revue Wagnérienne* (e também, aliás, o último texto do compositor ali publicado) foi seu estudo sobre Bellini, de 1837, constante do primeiro volume da segunda série da revista (fevereiro de 1886).

inteiro separada de todas as demais artes” (SCHOPENHAUER, 2003 [1820], p. 227); e isso porque, antes de tudo, ela estaria inteiramente separada também do mundo, ou seja, da matéria e do espaço (BERNARD, 1959a, p. 28). Conforme o raciocínio de Schopenhauer,

como nosso mundo nada mais é do que o fenômeno das Ideias na pluralidade, mediante sua entrada no *principium individuationis* (forma de conhecimento do indivíduo), a música, visto que vai além das Ideias, é também por inteiro independente do mundo fenomênico, ignora-o absolutamente e poderia, por assim dizer, existir mesmo que ele não existisse, algo que não se pode dizer das outras artes. (SCHOPENHAUER, 2003 [1820], p. 229)

Schopenhauer, desse modo, desconsidera completamente a ligação entre a música e o instrumento musical, isto é, a materialidade do som acústico<sup>156</sup>. Já Wagner, por ser instrumentista e compositor, não teria como ignorar esse aspecto prático de sua profissão e, se não chega a discordar abertamente do filósofo (mas também não ousa manifestar sua concordância), parece fazê-lo implicitamente ao ponderar o caráter fenomênico do som acústico. As sonoridades puras permitem à música rasgar o véu das aparências e revelar a essência do mundo (BERNARD, 1959a, p. 28), mas também podem ser sentidas apenas como fenômenos sensoriais: daí a existência de concepções da música como arte dos sons agradáveis ou “consonâncias” (*agréments*), que Wagner repudiava veementemente como um aviltamento da “verdadeira natureza” da música (*ibidem*, p. 28). A esse propósito, Claude Lévi-Strauss (1993, p. 46) lembra como o compositor teria lamentado que, em um concerto consagrado às obras de Beethoven, “os regentes e o público não percebem senão o som (como sonoridade agradável de uma língua desconhecida), ou o revestem de um sentido literário, superficial, arbitrário e anedótico”. O som, portanto, é a parte fenomênica da música, seu lastro físico ou aspecto mais exterior; a essência da música, porém, é sua pronunciada “vocalização metafísica” para colocar os ouvintes em contato direto, imediato, com a essência das coisas. Para Wagner, Beethoven teria sido aquele que realizou plenamente essa vocalização, uma vez que, ao ficar surdo, foi privado do contato com os fenômenos sonoros: “libertou-se do mundo ilusório das percepções e das aparências”, alcançou o “Eu profundo do Universo do Homem” e, assim, acessou plenamente a essência da música (WAGNER *apud* BERNARD, 1959a, p. 28).

Esse “Eu profundo” nada mais é do que aquilo que Schopenhauer (2003 [1820], p. 47) chamou de “puro sujeito do conhecer”, estado em que o indivíduo transcende sua vontade

---

<sup>156</sup> Isso será relevante mais adiante, pois a poética de Mallarmé usa precisamente dessa ligação da música com o instrumento musical como argumento para pôr em xeque a ideia de música como arte puramente ideal, e isso possibilitaria que a poesia aceda ao topo da hierarquia idealista das artes. Nesse sentido, pode-se considerar que Mallarmé efetua, indiretamente, uma crítica da estética de Schopenhauer.

pessoal e ingressa na Vontade universal. Ele passa, dessa forma, de um modo de conhecer o mundo determinado pela sua “vontade de viver” (ou seja, pautado pelas relações do objeto com outros objetos e com o sujeito), circunscrito ao domínio dos fenômenos, para um conhecimento “puro” do objeto em si, situado no domínio das Ideias. Uma tal anulação da vontade individual corresponde a uma “despersonalização” do sujeito (WAGNER *apud* BERNARD, 1959a, p. 28), uma espécie de morte que permite ao indivíduo juntar-se à essência ideal do mundo e que, por isso mesmo, é a única forma de realizar a potência metafísica da música. Assim, o músico compõe sua obra em contato direto com a esfera das Ideias, e a música exprime a realidade profunda do mundo a partir dos seus próprios meios expressivos, sem necessitar da mediação de conceitos (que são objetivações das Ideias). Com isso, a música apresenta-se como um “verdadeiro sistema do mundo” (BERNARD, 1959a, p. 28) autônomo, paralelo à sistematização proposta pelas Ideias. Segundo Schopenhauer, a música é, por si só, uma ideia do mundo:

A música, portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de *Ideias*, mas cópia da própria Vontade, da qual as Ideias também são a objetividade. Ora, como é a mesma Vontade que se objetiva tanto nas Ideias quanto na música, embora de maneiras completamente diferentes, então, em verdade, não se deve pressupor entre essas duas maneiras de objetivação uma semelhança, mas sim tem de haver (e isso é algo possível de demonstrar) um *paralelismo*, uma *analogia* entre a música e as Ideias. (SCHOPENHAUER, 2003 [1820], p. 229-230, itálicos do original)

A proeminência dessa dimensão metafísica da música leva Wagner a concluir, ainda em *Beethoven*, que ela é uma arte capaz não somente de agradar, como também de sagrar; logo, é uma religião (*apud* BERNARD, 1959a, p. 32-33). Uma década mais tarde, no ensaio *Religion und Kunst* [Religião e arte] (1880), ele explorou mais detidamente essa ideia, inclusive aventando hipóteses sobre possíveis contribuições da música para a religião formal no domínio moral: se a arte, ao realizar sua vocação metafísica, concede ao homem a experiência da unidade com um mundo real e ideal, ela seria capaz até mesmo de fazer cessar a corrupção moral (BERNARD, 1959a, p. 33).

O aspecto mais importante do caráter religioso da música, no entanto, e que assume papel central no pensamento de Wagner, é a ideia de música como uma arte coletiva manifestada em *Das Kunstwerk der Zukunft* [A Obra de arte do futuro] (1849). Sua coletividade estaria ancorada em uma dupla comunhão: antes de tudo, comunhão do artista com seu público, que não se limita à fruição comunitária da obra de arte, mas deve estender-se ao completo desaparecimento do artista por trás de sua obra, absorvido por inteiro pela sua comunidade (WAGNER *apud* BERNARD, 1959a, p. 33). De outro lado, há também a comunhão entre as

artes, que é a principal proposta wagneriana para combater a ópera tradicional, na qual o agenciamento arbitrário de música, poesia e dança caracterizaria menos a união do que a rivalidade entre as artes<sup>157</sup>. Nessa “obra bastarda”, Wagner identifica o reflexo da sociedade de sua época, alicerçada no egoísmo e na ausência de amor. A sociedade do futuro (idealizada como uma redenção da humanidade a partir da regeneração dos costumes) seria anunciada pela arte do futuro, na qual a música protagonizaria a comunhão de todas as formas artísticas em uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Essa nova arte, sendo uma experiência essencialmente religiosa, exigia um novo templo: a *Bayreuther Festspielhaus* [Teatro do Festival de Bayreuth], inaugurada em 1876 e projetada pelo próprio Wagner com uma série de particularidades arquitetônicas pensadas para potencializar a comunhão estética e, assim, realizar o projeto wagneriano. A mais notável dessas particularidades seria o fosso da orquestra encoberto, completamente oculto da plateia, proporcionando uma imersão total no espaço-tempo mítico das narrativas de *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo, ciclo de quatro dramas musicais de Wagner].

Uma das principais questões suscitadas pela obra de arte total é o estatuto da relação entre música e poesia. É em torno dessas duas artes que se concebe a ideia de uma arte “completa” em *Beethoven*: segundo Bernard (1959a, p. 29), nesse ensaio, Wagner compara a obra de Beethoven àquela de Shakespeare e constata que ambas realizam o potencial metafísico da arte de modos diferentes, de acordo com as especificidades estéticas da música e da poesia, respectivamente – a primeira, por meio de um conhecimento puro; a segunda, por meio de um conhecimento conceitual ou intelectual. Se cada uma oferece um modo diferente de alcançar a “essência do mundo”, elas são complementares; Wagner conclui que, por isso mesmo, música e poesia, isoladas uma da outra, são insuficientes, pois oferecem um conhecimento parcial do mundo. Para obter um conhecimento total, seria necessário operar a síntese dessas duas artes, unindo-as em uma “arte total”, o drama musical.

Porém, antes mesmo da publicação seriada de *Beethoven* na *Revue Wagnérienne*, em 1885, o conceito de uma arte total obtida por meio da união de música e poesia já havia sido introduzido na França por duas obras: *Le Drame Musical: Richard Wagner, son oeuvre et son idée* (1875), segundo volume da *Histoire du Drame Musical* de Édouard Schuré (o primeiro volume é consagrado a uma historiografia das relações entre poesia e música), no qual o autor

---

<sup>157</sup> Curiosamente, Mallarmé devolve essa mesma crítica ao projeto estético do próprio Wagner. Para o poeta, não haveria uma diferença significativa entre a obra de arte total e a ópera: ambas constituiriam apenas uma “justaposição” arbitrária de poesia e música. Como será visto no capítulo 4, isso é mais revelador das limitações do conhecimento musical de Mallarmé do que das limitações da *Gesamtkunstwerk*.

apresenta pormenorizadamente o projeto wagneriano; e a *Lettre sur la musique* escrita por Wagner, inicialmente endereçada ao gravador Frédéric Villot em 1860, e publicada em 1861 como prefácio a *Quatre poèmes d'opéra*, livro em que Paul Armand Challemeil-Lacour apresentava traduções em prosa de quatro libretos de Wagner: *Der fliegende Holländer* [O holandês voador, ou O navio fantasma], *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Tristan und Isolde* [Tristão e Isolda]. Nessa carta-prefácio – que, como lembra Marcos Mesquita (2015, p. 30), foi republicada em alemão no mesmo ano como um ensaio autônomo, sob o título “*Zukunftsmusik*” [“Música do futuro”] –, Wagner resume as teorias desenvolvidas em *Oper und Drama* [Ópera e Drama] (MESQUITA, 2015, p. 30; BERNARD, 1959a, p. 29), extenso ensaio de 1851 que apresentava “um programa para a criação da *Gesamtkunstwerk*” (MESQUITA, 2015, p. 30).

Aquilo que determina a relação entre música e poesia, para o compositor, não são as modalidades históricas de articulação entre essas duas artes, muito menos sua origem comum na Antiguidade grega (ainda que a tragédia grega seja o grande modelo para a obra de arte total), mas os limites estéticos de cada uma dessas artes, ou seja, seu alcance dentro de uma concepção de arte idealista. Nesse sentido, a relação entre música e poesia é dada pela negatividade: aquilo que falta em uma delas encontra-se na outra, e vice-versa. Se, por um lado, a música não é capaz de criar e agenciar ação dramática e, com isso, alcançar a inteligência e a sensibilidade do ouvinte (essa seria a prerrogativa da poesia), por outro, a poesia é incapaz de penetrar o inefável, de revelar as profundezas do universo invisível oculto por trás dos fenômenos, apanágio da música (BERNARD, 1959a, p. 30). É uma relação, portanto, de complementaridade fundamental: na mesma medida em que a “secreta e profunda aspiração” da poesia seria “resolver-se em música”<sup>158</sup> (WAGNER *apud* BERNARD, 1959a, p. 29), a “necessidade” de inteligibilidade da música só pode ser satisfeita pela poesia (*ibidem*, p. 29).

A articulação de música e poesia proposta por Wagner para a arte total não se configura, entretanto, como mera justaposição dessas duas artes – esse seria o caso da ópera. Para que uma complemente a outra (ou, para usar a expressão de Mallarmé em “*Crise de Vers*”, para que uma “remunere filosoficamente o defeito” da outra), é preciso operar a “fusão íntima” (BERNARD, 1959a, p. 30) de ambas por meio de uma espécie de compromisso mútuo: a poesia deve estruturar-se tendo em vista sua realização musical, e a música deve “exteriorizar aquilo que

<sup>158</sup> Essa formulação de Wagner assemelha-se muito ao conhecido adágio que Walter Pater enunciou no final da década seguinte, no ensaio “*The School of Giorgione*” (1877). Há uma sutil diferença nas construções frasais escolhidas por cada autor: para Pater, a poesia aspiraria à condição de música (isto é, a *se tornar* música), enquanto em Wagner a poesia aspiraria a *se resolver* em música. Essa diferença não é significativa, uma vez que ambos os autores enfatizam, em seus ensaios, a tensão interna da poesia entre língua e música, entre a inteligência do conteúdo e a pura percepção da forma. O significativo é que ambos propõem uma superação dessa tensão que, mais tarde, Rancière (2007) colocará como inerente à própria natureza da poesia e, portanto, necessariamente insuperável.

resta infuso e latente nas palavras” (BERNARD, 1959a, p. 31). Isso não significa que o poeta assume o papel subalterno de mero libretista, mas que lhe é designada uma tarefa de ordem linguística e técnica:

o “poeta das palavras” [*Wortdichter*] eliminará de sua linguagem tudo que seja abstrato ou insignificante; esforçar-se-á para enriquecer seu conteúdo emocional, de forma a invocar e preparar a expressão musical; ele procurará, também, reatar as ligações, hoje desfeitas, entre a escuta, a sensibilidade e a inteligência.<sup>159</sup> (BERNARD, 1959a, p. 31, tradução nossa)

Em sua própria prática poética na composição d’*O Anel do Nibelungo*, Wagner desempenhou essa tarefa, operacionalizando-a em três procedimentos principais (BERNARD, 1959a, p. 31-32): utilização de arcaísmos e criação de palavras compostas, com vistas a restituir a “afinidade de propriedade” dos radicais de verbos; emprego expressivo da aliteração, tida como um meio sensorial que liga a escuta à sensibilidade e à inteligência; condensação da frase, reduzindo-a a seus termos essenciais e, assim, eliminando tempos (musicais) fracos.

Como dito mais acima (página 124), Bernard (1959a) considera que a influência de Wagner sobre Mallarmé concentra-se nos três aspectos acima discutidos. A respeito da visão metafísica da música, a autora nota uma convergência entre o poeta e o compositor em relação à despersonalização do artista diante da obra: um ano após declarar, em carta enviada a Henri Cazalis em 28 de abril de 1866, ter encontrado o “Nada” [*Néant*] enquanto trabalhava em “*Hérodiade*”, “escavando o verso”, Mallarmé relatou, em carta datada de 14 de maio de 1867 ao mesmo Cazalis, ter-se tornado “impessoal”, “uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver”<sup>160</sup>. Três décadas mais tarde, em “*Crise de Vers*”, ele teoriza uma “obra pura” que só poderia ser alcançada com a “desaparição elocutória do poeta”, efetivada quando este “cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ, 1985, p. 248). Por outro lado, pode-se perceber uma divergência entre Mallarmé e Wagner quanto ao estatuto de superioridade da música em relação às demais artes, fundamentado na sua potência metafísica. Como será visto mais adiante nesta tese, o poeta jamais reconheceu ser a música superior à poesia: no artigo de juventude “*Hérésies Artistiques*”, a poesia é anunciada já nos primeiros parágrafos como sendo “a maior das artes”, e a música é proposta como modelo estético em função somente da sua escrita criptográfica, e não de seus meios expressivos pretensamente superiores. Nos ensaios tardios, uma ideia recorrente de Mallarmé é a igualdade entre poesia e música na perspectiva

<sup>159</sup> “le « poète des mots » éliminera de son langage tout ce qui est abstrait ou insignifiant, il s’efforcera d’en enrichir le contenu émotionnel pour appeler et préparer l’expression musicale ; il tâchera aussi de renouer liens aujourd’hui desserrés entre l’ouïe, la sensibilité et l’intelligence.”

<sup>160</sup> Todas as traduções de trechos de cartas são de Sandra Stroparo (2012).

de uma estética idealista, que ele formula de modo mais imagético em “*La Musique et les Lettres*”: a música e a poesia são duas faces opostas (uma, obscura; outra, clara) da Ideia (MALLARMÉ, 1985, p. 359).

A propósito da música como religião, Mallarmé sublinha o caráter religioso dos concertos wagnerianos em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, “*Parenthèse*” e “*Solennité*”, e o estende à música em geral em “*Plaisir Sacré*”. No entanto, como aponta Bernard (1959a, p. 34), aquilo que marca mais profundamente o poeta nesse aspecto é a ideia de uma arte que promova comunhão com a comunidade na qual está inserida, como pode ser observado nos três ensaios agrupados sob o título *Offices* (“*Plaisir Sacré*”, “*Catholicisme*” e “*De Même*”): neles, a solenidade do concerto musical é insistentemente emparelhada à missa católica, cujo ritual comunitário torna-se modelo estético.

Finalmente, quanto às relações entre música e poesia no ideário wagneriano, Mallarmé diverge radicalmente da proposta de união das artes em prol de uma arte total. O poeta contrapõe ao “singular desafio” da *Gesamtkunstwerk* seu próprio programa para uma literatura total, que se apropriaria dos procedimentos das outras artes (BERNARD, 1959a, p. 34). Bernard (*idem*, p. 32, 34) sugere algumas similaridades entre a forma como Wagner pensa a linguagem poética em relação à música e a reflexão mallarmaica sobre a linguagem, mas elas parecem pouco pertinentes: se Mallarmé também se debruça sobre a aliteração no livro *Les Mots Anglais*, esse interesse não se desdobra significativamente na sua prática poética, tampouco na sua prosa crítica<sup>161</sup>. Além disso, embora o trabalho linguístico mallarmaico nos sonetos tardios tenda à concentração, isso não se aplica ao restante da poesia de Mallarmé ou à sua prosa; e mesmo nesses sonetos, a condensação frasal é de ordem diversa daquela observada em Wagner.

Mais proveitosa é uma colocação de Mesquita (2015, p. 36) a respeito da linguagem na ensaística wagneriana:

Comparando sua [de Wagner] prosa com a de Robert Schumann ou Franz Liszt, seus contemporâneos, percebemos que a destes é muito mais fluida, até mesmo elegante. A de Wagner não tem estas qualidades e se caracteriza por aquilo que é chamado em alemão de “*Schachtelsatz*”, traduzido literalmente “frase de caixa”, e livremente, “frase intrincada”. Trata-se de uma frase longa constituída por inúmeras orações coordenadas.

<sup>161</sup> Um dos principais textos em prosa de Mallarmé que manifestam um interesse pelos aspectos formais da língua no âmbito poético é “*Le Démon de l’analogie*”. Nesse poema em prosa, a obsessão pela expressão “*La pénultième est morte*” dá-se em função da sonoridade da palavra “*pénultième*” (especialmente da sílaba “*nul*”) e do ritmo instaurado pelo corte do verso.

Encontra-se aí uma curiosa convergência estilística<sup>162</sup> entre Wagner e Mallarmé, pois a prosa deste é reconhecidamente “intrincada”, com predileção por procedimentos sintáticos de coordenação. Seria despropositado cogitar que Mallarmé tenha concebido o trabalho linguístico de seus ensaios a partir da leitura da prosa wagneriana pois, em primeiro lugar, seu conhecimento da obra teórica do alemão era bastante limitado (BERNARD, 1959a, p. 26) e, ao que tudo indica, restrito àquilo que foi publicado na *Revue Wagnérienne*, ou seja, o ensaio *Beethoven*. Em segundo lugar, o poeta não chegou a ler esse ensaio no idioma original, mas na tradução de Wyzewa, de forma que sua experiência de leitura foi menos a da dicção wagneriana do que a de uma tentativa de recriar em francês essa dicção. Mesmo assim, no final do primeiro parágrafo de *Beethoven*, leem-se frases cujos movimentos sintáticos não estão de todo distantes daqueles que são característicos da prosa mallarmaica:

Pode-se dizer, também, que Beethoven foi, um compositor de sonatas; a forma da Sonata encontra-se em suas mais potentes e insignes obras instrumentais; ela é o fino véu através do qual Beethoven observava o Reino dos sons; através do qual – mais justamente –, mergulhado nesse Reino, ele deixava virem até nós seus pensamentos. As outras formas musicais, a forma, sobretudo onde se misturam a orquestra e as vozes humanas, o Mestre, ainda que tenha realizado, nelas, obras incomuns, tratava-as, somente, por acidente, como que a título de ensaio.<sup>163</sup> (WAGNER, 1885 [1870], p. 106, tradução nossa)

Mesquita (2015, p. 36) acrescenta, ainda, que Wagner costumava ditar seus textos e nem sempre os revisava antes de enviá-los para publicação, de modo que alguns dos seus ensaios apresentam traços de oralidade; e, conquanto não haja registro de que Mallarmé compusesse seus ensaios em voz alta, Meschonnic (1998, p. 5) já propôs a oralidade como chave de leitura para a difícil prosa mallarmaica, destacando a afinidade entre seus ritmos frasais e a rítmica da fala oral.

Com isso, seria possível concluir, como Bernard (1959a, p. 34), que a importância de Wagner sobre Mallarmé, longe de determinar uma “simples transposição das ideias wagnerianas”, como quis parte da crítica mallarmeana, também não se resume apenas à oposição manifestada pelo poeta ao projeto de arte total. Trata-se de um fenômeno complexo, composto por afinidades e discordâncias: as teorias do compositor teriam servido tanto de confirmação das ideias mallarmaicas quanto de ampliação dos horizontes estéticos do poeta,

<sup>162</sup> Embora, no caso de Mallarmé, a questão da sua prosa difícil não seja meramente estilística, mas integre um programa teórico-prático de investigação da frase.

<sup>163</sup> “Aussi, peut on dire que Beethoven fut, et resta, lui-même, un compositeur de sonates ; la forme de la Sonate se retrouve dans ses oeuvres instrumentales les plus puissantes et les plus insignes ; elle est le fin voile, au travers du quel Beethoven regardait dans le Royaume des sons ; au travers du quel – plus justement, – plongé dans ce Royaume, il laissait venir à nous sa pensée. Les autres formes musicales, la forme, notamment où se mêlent l’orchestre et les voix humaines, le Maître, encore qu’il ait, en elles, réalisé des oeuvres incommunes, les traitait, seulement, par accident, comme à titre d’essai.”

assim como teriam acarretado reações contrárias. Se Mallarmé, em seu ensaio dedicado ao compositor e em seu projeto poético, não aceita completamente a teoria de Wagner, ele tampouco a rejeita completamente.

Essa importância, porém, não deve ser exagerada. Aliás, seria salutar e produtivo relativizá-la, questionando até que ponto a reflexão mallarmaica elaborada no período de formação da sua “matriz poética”, ou seja, nas décadas de 1860 e 1870 (FALEIROS, 2012, p. 17), já não teria antecipado as formulações maduras do projeto mallarmaico atribuídas ao contato com Wagner, que podem ser encontradas nos ensaios e poemas escritos após os concertos Lamoureux. Afinal, o “problema das relações entre a Música e as Letras” (AUSTIN, 1995 [1951], p. 48) – que, para Austin e Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 108), é o problema colocado pelo projeto wagneriano –, como visto no capítulo anterior, já estava presente em “*Hérésies Artistiques*” e, como será observado no capítulo seguinte, está longe de ser a preocupação central do ensaio escrito por Mallarmé logo após sua primeira audição da música wagneriana. Inclusive, até mesmo o corolário de “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” – a proposta de uma “Fábula, virgem de tudo, lugar, tempo e pessoa sabidos” (MALLARMÉ, 1985, p. 174) diante da constatação da insuficiência da obra wagneriana na perspectiva de um projeto de arte moderno – já havia sido prefigurado em um poema começado na primeira metade da década de 1870 e publicado poucos meses antes da “*rêverie...*”, “*Prose pour des Esseintes*” (como será demonstrado no capítulo seguinte).

É notório, também, que as reflexões e práticas ensejadas pela escrita de “*Hérodíade*” antecipam as linhas gerais das questões poéticas elaboradas nos últimos ensaios mallarmaicos. Ao descrever o processo de escrita do poema hibernar como a busca por uma poética “muito nova” que exige nada menos que a reinvenção da língua (cf. carta de outubro de 1864 a Henri Cazalis) e, pouco depois, como uma verdadeira escavação do verso ao cabo da qual o poeta acaba se vendo frente a frente com o vazio existencial (cf. carta de abril de 1866 a Cazalis), Mallarmé indica uma tentativa de usar a língua para além de sua função referencial e comunicativa; uma tentativa, igualmente, de construir uma poesia menos interessada em designar o mundo concreto do que em adentrar o território abstrato dos “efeitos que as coisas produzem” (cf. carta de outubro de 1864 a Cazalis). Seria apenas questão de tempo até Mallarmé traçar um paralelo entre essa nova poética e a música, já que o século XIX, na esteira das estéticas de Hegel e Schopenhauer, considerava a música como arte antirreferencial por

excelência (RANCIÈRE, 1998, p. 115); ademais, a música já figurava em “*Hérésies Artistiques*” em função de sua capacidade de sabotar a comunicação<sup>164</sup>.

Acrescente-se a isso, ainda, o fato de que a “escavação do verso” dá-se precisamente sob a égide do caráter “musical” da abertura de “*Hérodade*” e é possível perceber nitidamente como as práticas e reflexões poéticas mallarmaicas da década de 1860 prepararam o terreno para as conclusões poéticas maduras, a saber: o estatuto de igualdade entre música e poesia dentro de uma estética idealista (em “*La Musique et les Lettres*”), a possibilidade de uma poesia mais abstrata do que a música (em “*Crise de Vers*”) e a perspectiva de uma “transposição” ou retomada de propriedades musicais (em “*Crise de Vers*” e “*Le Mystère dans les Lettres*”). Nesse contexto, a importância de Wagner na elaboração do projeto mallarmaico consiste justamente em fazer a ponte entre a poética “muito nova” almejada em “*Hérodade*” e a poética madura; e essa ponte, como pode ser observado em “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, é a descoberta de que a música é capaz de romper a referencialidade não em virtude de sua manifestação sonora, mas de seu “princípio” profundo.

É problemático, portanto, conferir a Wagner um papel de importância na construção do projeto mallarmaico ou do pensamento do poeta (se é que há diferença entre um e outro), sobretudo porque isso dá a entender que o contato com a obra (musical e teórica) do compositor teria levado Mallarmé a reflexões que ele jamais tinha feito antes, ou que jamais teria feito por conta própria. Como se Wagner tivesse proposto algo inteiramente novo ao poeta, ou novos termos para pensar as questões que lhe ocupavam – é dessa forma, aliás, que Suzanne Bernard (1959a, p. 27) concebe a influência wagneriana sobre Mallarmé, como visto mais acima.

Por outro lado, essa situação complica-se em virtude da dificuldade de demarcar com exatidão o momento em que Mallarmé efetivamente tomou conhecimento das ideias de Wagner (muito diferente, assim, do caso de Baudelaire). O ano de 1885, data em que o poeta compareceu pela primeira vez a um concerto dedicado à obra do alemão e em que, além disso, a *Revue Wagnérienne* começou a circular, coloca-se menos como ponto inaugural do contato com o ideário wagneriano do que como momento a partir do qual Mallarmé passa a ter de se haver com Wagner em sua reflexão estética. Dada a história da recepção de Wagner na França, seria razoável supor que seu nome e suas ideias tenham alcançado o poeta pela primeira vez em torno da época de sua segunda estada em Paris, entre 1859 e 1861. De fato, Austin (1995 [1951], p. 41-42) e Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 107) atribuem a menção ao compositor em “*Hérésies Artistiques*” (1862) à leitura do ensaio que Baudelaire consagrou a Wagner em 1861

<sup>164</sup> No mesmo artigo, o poeta havia aventado a hipótese de inventar um nova língua, de uso exclusivamente poético.

– ensaio que, como visto mais acima, consistia também em uma longa introdução às obras teóricas do alemão.

Logo, para o jovem Mallarmé, Wagner não é só um nome a ser citado ao lado de Mozart e Beethoven; tampouco é, meramente, um compositor apreciado por seu mestre. Ele está associado, desde o começo, a determinadas ideias estéticas e a um certo projeto: trata-se, segundo Baudelaire, de um músico “revolucionário” (BAUDELAIRE, 2013 [1861], p. 34) que é também “poeta e crítico” (*ibidem*, p. 44); aquele que, em busca de uma “música do futuro” (*ibidem*, p. 36), hauriu da antiga tragédia grega, resgatou o mito (*ibidem*, p. 42) e aplicou a música para reformar o drama (*ibidem*, p. 74), tornando-se assim o “mais verdadeiro representante da natureza moderna” (*ibidem*, p. 72). Isso quer dizer que, enquanto Mallarmé elaborava seu primeiro artigo crítico sobre poesia e compunha as primeiras versões de alguns dos seus poemas “baudelairianos” que acabariam sendo reunidos em *Poésies* (“*Le Guignon*”, “*Apparition*”, “*Placet Futile*”, “*Le Sonneur*” e “*Aumône*”), ele já possuía uma noção razoavelmente clara daquilo que estava em jogo no projeto wagneriano e de algumas das suas linhas de força teóricas.

Pouco depois, em 1864, Mallarmé fez amizade com Villiers de l’Isle-Adam e Catulle Mendès (AUSTIN, 1995 [1951], p. 41), e parece pouco provável que esses dois grandes entusiastas wagneristas não tenham discorrido sobre as obras e ideias de Wagner em suas conversas com o poeta, especialmente quando se encontraram com ele em Avignon, em 1870, na volta de uma viagem à Suíça para visitar o compositor (AUSTIN, 1995 [1951], p. 42). Como exposto mais acima, o período entre 1864 e o começo da década de 1870 é caracterizado também como aquele em que Mallarmé esteve às voltas com “*Hérodiane*” e “*L’Après-midi d’un Faune*”, de modo que tanto a escavação do verso exigida pela nova poética quanto o “acompanhamento musical” que concorre com o alexandrino no poema estival (cf. entrevista de 1891 a Jules Huret (MALLARMÉ, 1985, p. 393)) foram concebidos e lapidados quando as ideias wagnerianas estavam ainda mais presentes e claras na vida do poeta.

Essas particularidades biográficas evidenciam quão difícil (se não impossível) é avaliar exatamente a importância de Wagner no projeto mallarmaico, e se houve algum aporte substancial das ideias wagnerianas. Entretanto, talvez o mais urgente seja constatar que, em primeiro lugar, a relação de Mallarmé com o compositor, em virtude das numerosas convergências e divergências entre eles, é irreduzivelmente complexa. Em segundo lugar, que Mallarmé nunca atribuiu grande importância à obra wagneriana (ao menos, no que diz respeito à sua própria obra) e que, aliás, manifestava pouquíssimo interesse por ela. A esse propósito, vale a pena lembrar que, a despeito de toda a devoção que seu mestre havia direcionado a

Wagner (e o discípulo tinha perfeita ciência disso), foi preciso o convite do amigo Édouard Dujardin para que Mallarmé comparecesse ao concerto Lamoureux dedicado à música wagneriana. Igualmente, o ensaio sobre Wagner foi escrito pelo poeta para atender ao pedido do mesmo Dujardin, e não por conta própria.

Isso leva a crer que Mallarmé nunca teria possuído interesse especial por Wagner e suas ideias; estas, porém, ocupavam espaço significativo na discussão estética da época, de modo que o poeta teria sido quase obrigado a tratar delas e tomar posição – exatamente da mesma forma como o anarquismo é abordado por Mallarmé em decorrência da discussão política do final da década de 1880 e começo da década 1890, como sugere Agostinho (2015, p. 398)<sup>165</sup>. Na Paris finissecular, refletir esteticamente talvez significasse refletir diante de Wagner; pensar e praticar poesia seria, incontornavelmente, pensar e praticar poesia perante a gigantesca sombra lançada pela *Gesamtkunstwerk*. Reconhecendo os méritos do compositor ao mesmo tempo em que se distancia de seu projeto, Mallarmé coloca-se nem como discípulo nem como adversário, mas como “testemunha atenta da revolução wagneriana” (RANCIÈRE, 1996, p. 12), como poeta-crítico comprometido com as questões artísticas de seu tempo e, portanto, incapaz de ignorar a presença fantasmagórica de Wagner. A questão wagneriana na reflexão mallarmaica, assim, não diz respeito especificamente a Wagner e sua obra, mas ao Nome de Wagner, como propõe Alain Satgé (1987, p. 66-67). Ele importa menos como compositor, dramaturgo ou esteta do que como peça de um debate amplo que transcende sua obra e que institui “um lugar de passagem entre a Alemanha e a França, entre o século XVIII e o século XX ou, ainda, entre a música e a literatura” (*ibidem*, p. 67). O que importa, em outras palavras, é a fabricação de Wagner.

---

<sup>165</sup> Seria interessante lembrar, nesse contexto, que o círculo de amigos de Mallarmé contava com anarquistas e wagneristas.

## 5 APOSTASIA: “*RICHARD WAGNER, RÊVERIE D’UN POÈTE FRANÇAIS*”

*País do meado, entre o Norte e o Sul, a França é um Mediterrâneo um tanto brumoso. Nesse confim em que nasceram as catedrais e Pascal, o azul é escuro e, embora prime pela clareza, a França permanece eivada de laivos de obscuridade.*

– Emil Cioran, *Sobre a França*

“*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*” começa tratando diretamente da poesia, imediatamente vinculada ao mistério, e só no quinto parágrafo alcança a música – ao contrário de “*Hérésies Artistiques*”, que se abre com uma reflexão sobre o sagrado e o mistério, passa pela música e só então chega à poesia. Junto ao teatro, a música constitui o tema central do ensaio: por isso mesmo, a figura do poeta, que surge no primeiro parágrafo e permanece como sujeito oculto entre o segundo e o quinto parágrafos, aparece textualmente pela última vez no sexto parágrafo, provocada pelo “singular desafio” wagneriano (MALLARMÉ, 1985 [1886], p. 169). A própria poesia, depois da menção inicial nesse primeiro parágrafo, é abandonada e só volta a aparecer em um dos últimos parágrafos do ensaio (o vigésimo primeiro), por meio da referência ao “Poema, a Ode” que equivale à História na qualidade de “interpretação” da “Fábula” virgem (*ibidem*, p. 174).

A constatação inaugural do ensaio cumpre o duplo papel de delimitar o lugar do poeta e da poesia na contemporaneidade de Mallarmé (ou seja, a modernidade) e de instaurar uma dicotomia entre a poesia e o espetáculo:

Um poeta francês contemporâneo, excluído de toda participação nas exibições de beleza oficiais, em razão de diversos motivos, gosta de, o que ele guarda de sua tarefa praticada ou o afinamento misterioso do verso para solitárias Festas, refletir sobre as pompas soberanas da Poesia, como elas não poderiam existir concorrentemente ao fluxo de banalidade acarretado pelas artes no falso semblante de civilização. – Cerimônias de um dia que jaz no seio, inconsciente, da massa: quase um Culto!<sup>166</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 168)

Talvez a metodologia mais produtiva para uma abordagem da prosa mallarmaica madura seja acompanhar de perto sua estrutura frasal, partindo da oração principal e enveredando por cada um de seus períodos subordinados. Assim, se um poeta francês

<sup>166</sup> “*Un poète français contemporain, exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de divers motifs, aime, ce qu’il garde de sa tâche pratiqué ou l’affinement mystérieux du vers pour de solitaires Fêtes, à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie, comme elles ne sauraient exister concurremment au flux de banalité charrié par les arts dans le faux semblant de civilisation. — Cérémonies d’un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte !*”. Todas as traduções de trechos do ensaio neste capítulo são de Fernando Scheibe (2010).

contemporâneo gosta de refletir sobre as pompas soberanas da poesia, o que está em jogo na discussão inicial do ensaio é, eminentemente, a autonomia da poesia e, por extensão, do poeta – uma questão central nas leituras de Lacoue-Labarthe (2016 [1991]), Rancière (1996) e Siscar (2012) para a poética de Mallarmé. Como o título do ensaio é uma menção direta ao nome de Richard Wagner (e o “devaneio de um poeta francês”, significativamente, é apenas um subtítulo), fica bastante nítido que Mallarmé atrela diretamente essa questão à sua reflexão a respeito do compositor (ou, mais precisamente, ao problema ou “desafio” colocado por ele). Mais que isso, o poeta estaria sugerindo que uma reflexão sobre o projeto e a obra wagneriana<sup>167</sup> envolve necessariamente uma reflexão (e, conseqüentemente, uma defesa) sobre a autonomia da poesia – reflexão, essa, que, curiosamente, não chega a se desenvolver de fato na “*rêverie...*”.

A oração principal do parágrafo inicial também coloca em jogo dois termos-chave em torno dos quais se articula a problemática do ensaio: um sujeito profissional, geográfica e historicamente situado, e sua ação, a partir da qual toda a discussão subsequente se desenvolve. O ato reflexivo a respeito da poesia, sua autonomia e suas “pompas” supõe, dialeticamente, também uma reflexão sobre outra arte cuja presença exige uma defesa da lírica. É essa reflexão sobre a arte wagneriana (concebida sempre como uma junção de música e teatro, isto é, como ópera) que ocupa a quase totalidade da “*rêverie...*”, e cujo caráter acentuadamente crítico já está subsumido no ato reflexivo inaugural do ensaio – sobretudo em virtude do sujeito desse ato.

Os três aspectos que caracterizam esse sujeito resumem os principais eixos da tensão entre Mallarmé e Wagner: se ele é um poeta, evidencia-se o *parti pris* da poesia na reflexão sobre o projeto estético que propunha anexá-la a uma obra de arte pretensamente total, e do qual ele está, desde o princípio, “excluído de toda participação”; se ele é francês, assinala-se de saída a questão de “raça” que, mais adiante, é apontada como uma das principais razões para o fracasso da obra wagneriana no quadro da arte moderna; se, finalmente, ele é contemporâneo, sublinha-se que a crítica ao projeto wagneriano dá-se a partir de uma problematização da arte na contemporaneidade, ou seja, um projeto de arte moderna. Desde o princípio, portanto, Mallarmé apresenta sua reflexão como um enfrentamento de Wagner, dessa forma marcando sua distância tanto para com o mestre Baudelaire – cuja postura perante o compositor, não custa lembrar, é de declarada “submissão” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016 [1991], p. 81) – quanto para com seus jovens confrades simbolistas.

A reflexão sobre a autonomia da poesia, porém, detém-se sobre um ponto específico: o modo como suas pompas soberanas “não poderiam existir concomitantemente ao fluxo de

---

<sup>167</sup> Como será visto mais adiante, Mallarmé toma bastante cuidado para delinear precisamente a distinção entre projeto e obra, fundamental para a compreensão da natureza da sua crítica a Wagner.

banalidade acarretado pelas artes no falso semblante de civilização”. Isso significa que há uma incompatibilidade fundamental entre a poesia e as artes que se apresentam como “Cerimônias de um dia que jaz no seio, inconsciente, da massa: quase um Culto!”, uma referência bastante clara aos dramas líricos wagnerianos – seja porque Wagner atribuía caráter religioso ou de “culto” à arte, especialmente à música, seja porque as apresentações de suas obras arrebanhavam multidões. O que está em atrito com a poesia aqui, no entanto, não é o valor religioso da arte wagneriana, mas o seu estatuto de arte performática.

As artes performáticas (música, dança, teatro e ópera), além de exigirem toda uma estrutura e aparato cênico que comporte sua cerimônia, “requerem a presença, no espaço e no tempo, de uma pessoa que performa e de um espectador ou ouvinte” (SHAW, 1993, p. 7). Assim, o drama lírico é essencialmente incompatível com a poesia na medida em que sua demanda por uma estrutura física, um intérprete e uma audiência oficializa-o como um espetáculo (termo que surge no quinto parágrafo do ensaio). É por isso que o poeta “está excluído de toda participação nas exibições de beleza oficiais” do espetáculo wagneriano, e essa exclusão está ligada a “diversos motivos”, dos quais Mallarmé fornece dois: o primeiro deles é o fato de que o “fluxo de banalidades” que acompanham de perto o espetáculo constitui a antítese da tarefa da poesia, o “afinamento misterioso do verso”. O outro motivo está no antagonismo entre as “exibições de beleza” que mobilizam uma multidão e as “solitárias Festas” que constituem o objetivo da poesia.

Se o projeto wagneriano exclui o poeta, ele naturalmente exclui também a poesia – algo que se confirma em outro ensaio mallarmaico dedicado a Wagner, “*Solennité*”, no qual a propriedade do espetáculo de “encher o teatro” está diretamente associada a “excluir a Poesia” (MALLARMÉ, 1985, p. 230). Há duas implicações significativas nessa concepção do projeto wagneriano como fundamentalmente alheio à poesia: por um lado, é uma recusa a conceder a Wagner o título de poeta que comumente lhe era atribuído em decorrência da sua decisão de compor não apenas a música, mas também o libreto de seus dramas líricos – uma recusa que se torna particularmente evidente alguns parágrafos à frente, quando Mallarmé (*ibidem*, p. 171) refere-se a ele categoricamente como “o Músico” (em oposição direta, note-se, ao “crítico” que está mais alinhado ao poeta, devido a seu ato reflexivo). Por outro lado, é uma rejeição da reivindicação feita por Wagner de que seus libretos seriam poesia: a despeito de todo o trabalho de linguagem que pode ser observado neles, oriundo das ideias wagnerianas acerca da poesia e da língua (cf. BERNARD, 1959a, p. 30-33), o libreto do drama lírico não pode ser considerado poesia justamente porque ele é escrito a partir da premissa de que será cantado, ou seja, de uma perspectiva de cooperação com a música no seio de um espetáculo. Nesse sentido, embora a

teoria wagneriana da *Gesamtkunstwerk* assegure ao poeta um lugar *a priori* bastante distinto daquele de mero libretista submisso ao músico, ela também determina que a sua tarefa primordial é compor poesia “no espírito da música” (BERNARD, 1959a, p. 31).

As pompas da poesia, entretanto, são soberanas, e as festas por ela promovidas são solitárias. O libreto que Wagner escreve, que seus cantores entoam e que os simbolistas tanto admiravam em virtude de suas qualidades poéticas<sup>168</sup> não é (e não pode ser) poesia. Levada às últimas consequências, a objeção mallarmaica significaria que a obra de arte total não é, de fato, total, e isso não por causa de um suposto comprometimento da música (ou melhor, do princípio musical), como quis Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 146), mas simplesmente porque a poesia está ausente da alegada síntese de todas as artes. Ou, mais especificamente, a poesia não se deixa assujeitar pela lógica do espetáculo que comanda a obra de arte total: não importa o grau de elaboração lírica do libreto, se ele for escrito sob a rubrica desse compromisso com a música e, por extensão, com o espetáculo, estará desprovido da natureza da poesia. Voltando à frase inicial do ensaio: Mallarmé propõe sucintamente o antagonismo fundamental entre a poesia e o drama lírico de Wagner, caracterizando-se este, enquanto espetáculo, sobretudo pela coletividade e banalidade. Já a poesia, pelo contrário, caracteriza-se pela individualidade e mistério, o que determina sua exclusão da “empresa” wagneriana. Como a sintaxe da frase inicial da “*rêverie...*” permite entrever, é por estar completamente excluído de qualquer possibilidade de participação no projeto wagneriano (ou seja, por reconhecer que não há poesia na *Gesamtkunstwerk*) que o poeta põe-se a refletir sobre a autonomia da poesia. Essa reflexão assume caráter crítico tão logo o poeta percebe-se liberto de toda restrição de ordem técnica ou material (os “fatos” do aparato cênico) imposta pelo drama lírico à obra de arte:

A certeza de não estar implicado, ele nem ninguém desse tempo, em nenhuma empresa semelhante, o liberta de toda restrição trazida a seu sonho pelo sentimento de uma imperícia e pelo afastamento dos fatos.

Sua vista de uma direitura imperturbada se lança ao longe.

À vontade e é o mínimo, que ele aceita como aventura exploratória considerar, só, no orgulhoso redobre das consequências, o Monstro, Que não pode Ser! Cravando ao flanco o ferimento de um olhar afirmativo e puro.<sup>169</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 168-169)

<sup>168</sup> Édouard Dujardin chegou mesmo a empreender uma tradução “literária e literal” do libreto de *Das Rheingold*, observando atentamente as assonâncias aliterações (BERNARD, 1959a, p. 32).

<sup>169</sup> “*La certitude de n’être impliqué, lui ni personne de ce temps, dans aucune entreprise pareille, l’affranchit de toute restriction apportée à son rêve par le sentiment d’une impéritie et par l’écart des faits. Sa vue d’une droiture introublée se jette au loin. À son aise et c’est le moins, qu’il accepte pour exploit de considérer, seul, dans l’orgueilleux repli des conséquences, le Monstre-Qui ne peut Être ! Attachant au flanc la blessure d’un regard affirmatif et pur.*”

À consciência de sua exclusão da obra de arte total, acresce-se a constatação de que, como o espetáculo wagneriano é “quase um Culto”, a “empresa” de Wagner possui caráter de exceção no cenário artístico: nenhum artista da época empreendeu algo parecido. Por isso, os parâmetros grandiosos de composição da *Gesamtkunstwerk*, envolvendo toda uma estrutura e um espetáculo (que, assim, determinam a obra de arte), não são exigências da arte, muito menos da arte moderna, mas somente restrições que dizem respeito especificamente (e exclusivamente) ao projeto wagneriano que, assim, orgulhosamente “dobra-se sobre si mesmo”. Essas restrições, como se pode notar, não são apenas de cunho teórico, mas também técnico ou, mais exatamente, tecnológico; de fato, como demonstra Alain Badiou (2010, p. 13-14), o drama lírico depende inteiramente (em sua concepção e execução) de todo um aparato tecnológico:

De acordo com Lacoue-Labarthe, “amplificação musical – e acúmulo estético – alcançaram seu ápice com Wagner, e tal amplificação foi de natureza essencialmente tecnológica. O tema da tecnologia é introduzido por meio da ideia de que a amplificação das técnicas musicais, em Wagner, está inteiramente a serviço do efeito produzido e de que, uma vez que a amplificação está a serviço do seu efeito, podemos falar legitimamente de tecnologia. Lacoue-Labarthe escreve mais adiante: ‘A verdade é que a primeira arte de massa havia acabado de nascer, através da música (através da tecnologia)’. Portanto, Wagner, em virtude dessa analogia fácil entre música e tecnologia, é supostamente o precursor da música enquanto poder técnico definido pela produção de efeitos como norma interna do arranjo artístico, requerendo o uso mais extensivo de técnicas musicais. Incidentalmente, esse argumento poderia ser levado adiante, para além do que Lacoue-Labarthe tem a dizer a esse respeito. Poder-se-ia argumentar que, se Wagner precisou construir um novo teatro, se precisou do maior número possível de músicos, bem como de cantores cujas faculdades técnicas estivessem bem acima da média, e assim por diante, isso não era simplesmente uma questão de acaso ou de características estilísticas da sua arte; pelo contrário, isso se deveu ao fato de que a correlação entre a amplificação das técnicas musicais e os efeitos a serem produzidos é a própria essência da sua arte. Wagner criou, dessa forma, a primeira arte de massa, na medida em que aquilo que ele criou foi, em última análise, uma criação tecnológica.”<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> “According to Lacoue- Labarthe, ‘musical amplification – and aesthetic accumulation – reached its peak’ with Wagner, and this amplification was essentially technological in nature. The theme of technology is introduced via the idea that the amplification of musical techniques in Wagner is entirely in the service of the effect produced and that once amplification is in the service of its effect we can legitimately speak of technology. Lacoue-Labarthe further writes: ‘The truth is that the first mass art had just been born, through music (through technology).’ Hence Wagner, by virtue of this facile analogy between music and technology, is supposedly the precursor of music as technical power as defined by the production of effects as an internal norm of artistic arrangement, requiring the most extensive use of musical techniques. This point could incidentally be developed further, over and above what Lacoue-Labarthe has to say about it. It could be argued that if Wagner needed to have a new theatre built, if he needed the greatest number of musicians, as well as singers whose technical faculties were well above average, and so forth, it was not simply a matter of chance or of the stylistic features of his art but was instead due to the fact that the correlation between the amplification of musical techniques and the effects to be produced is the very essence of his art. Wagner therefore created the first mass art inasmuch as what he created was ultimately a technological creation”. Tradução minha.

Se, no entanto, a poesia é essencialmente alheia a esse aparato tecnológico<sup>171</sup>, o poeta está livre para sonhar irrestritamente, o que significa que os limites da poesia não são de ordem material. O sonho (*rêve*), que situa a tarefa poética em uma dimensão metafísica, é um dos termos privilegiados na ensaística mallarmaica para pensar a seara e o escopo da poesia: em “*L’Action Restreinte*”, ele é o domínio da poesia, no qual o poeta comete seus feitos com total liberdade, “sem incomodar ninguém” (MALLARMÉ, 1985, p. 255); em “*Crise de Vers*”, o sonho é o estado primordial da palavra, cuja recuperação é a tarefa da poesia, “arte consagrada às ficções” (MALLARMÉ, 1985, p. 252).

Sem a perturbação da turba e do aparato teatral, o poeta pode enxergar longe, para além das coordenadas da contemporaneidade: o passado e o futuro da arte estão diante dos seus olhos. O “antigo teatro” e o “Espetáculo Futuro” (conforme as expressões que Mallarmé emprega mais adiante no ensaio) revelam-se, purificando seu olhar – e é particularmente interessante que já aqui o presente seja entendido como um “interregno” (cf. “*Crise de Vers*”) pleno de possibilidades, uma época suspensa entre o passado decrépito e o futuro ainda distante. Há, portanto, uma tensão entre a contemporaneidade e a modernidade, assim como há uma tensão entre o contemporâneo e o antigo (o clássico): o sujeito contemporâneo é moderno, mas sua arte ainda não o é, ainda está se desvencilhando do antigo e buscando um caminho para a modernidade artística, que está por vir. Nisso, fica implícito que a visada artística de Wagner é muito restrita e, por isso, o compositor é incapaz de vislumbrar a arte que está por vir, a arte verdadeiramente moderna almejada tanto por ele mesmo quanto por Mallarmé. Em outras palavras, a empreitada wagneriana não é de fato moderna como o autor do Ciclo do Anel teria desejado e alardeado, e a primeira razão para isso (outras seguirão) é que ele impõe demasiadas limitações à arte.

De posse dessa consciência aguda do *continuum* histórico das artes, e sem perder de vista o horizonte de uma arte moderna nascente, o poeta permite-se “considerar” atentamente o drama lírico, desde já visto como monstruoso, uma aberração que não deveria existir. Essa consideração da arte wagneriana é feita por um olhar crítico, desinteressado do seu objeto e purificado por uma perspectiva mais ampla. A primeira coisa que o olhar “puro” do poeta busca é o “flanco” exposto de Wagner, seu grande defeito; para Mallarmé, esse defeito não está nas causas nem nos meios da empreitada wagneriana<sup>172</sup>, mas nas suas “consequências”, isto é, suas

<sup>171</sup> Em *Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard*, porém, a relação da poesia com a tecnologia (tipográfica) intensifica-se ao ponto da saturação, o que evidencia mais uma afinidade entre a obra final de Mallarmé e a *Gesamtkunstwerk* – segundo Bernard (1959a, p. 130), o *Coup de Dés* manifestaria o desejo (wagneriano) de uma obra sintética.

<sup>172</sup> Conforme Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 141-142), o poeta aprova ambos.

repercussões na arte contemporânea. Se desde já essas repercussões são vistas como um “orgulhoso dobrar-se sobre si mesmo”<sup>173</sup>, o drama lírico está fechado em si mesmo: assim como se diz de Victor Hugo em “*Crise de Vers*”, que teria confiscado o verso (MALLARMÉ, 1985, p. 240), Wagner não contribui efetivamente para a construção de uma arte moderna. É por isso que o “olhar afirmativo e puro” do poeta não pode senão cravar um ferimento profundo na *Gesamtkunstwerk*, obra que não dará frutos nem abrirá caminhos para a arte vindoura. Mais adiante no ensaio, Mallarmé (1985, p. 175-176) nuançará ligeiramente essa severa acusação, reconhecendo que a empreitada wagneriana constitui “a maior etapa jamais ordenada por um signo humano” em direção à modernidade artística, mas manterá resolutamente que ela não passa de um “repouso” ou “abrigo”, uma instância de “isolamento” em meio às pesquisas estéticas idealistas da época.

A música surge na “*rêverie...*” justamente em função dessa avaliação do drama lírico no quadro de uma perspectiva de arte moderna, caracterizando o gesto contemporâneo de Wagner em contraste com aquilo que Mallarmé considera a verdadeira arte moderna por vir, o “Espetáculo futuro”:

Omissão feita de olhadelas sobre o fausto extraordinário mas inacabado hoje da figuração plástica, de que se isola, ao menos, em sua perfeição de rendado, a Dança só ela capaz, por sua escritura sumária, de traduzir o fugaz e o súbito até a Idéia – semelhante visão compreende tudo, absolutamente todo o Espetáculo futuro – esse amador, se tem em vista o aporte da Música ao Teatro feita para dele mobilizar a maravilha, não devaneia muito tempo à parte.. já, de que saltos que parta seu pensamento, ele ressent a colossal aproximação de uma Iniciação. Teu desejo, antes, vê se ele não lhe foi rendido.<sup>174</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 169)

Antes de mais nada, a obra de arte total (e, por extensão, toda a empresa wagneriana) é caracterizada simplesmente como “o aporte da Música ao Teatro, feita para mobilizar a maravilha dele”. Toda a reflexão subsequente sobre o drama lírico dá-se em função dessa concepção, voltando-se para o modo como a música interage com o teatro e para o saldo dessa interação em termos teatrais. Como se a grande arte sintética de Wagner, no final, não passasse de um projeto teatral levado a cabo por um músico – daí o seu caráter monstruoso. A apreciação crítica do projeto wagneriano, portanto, não levará em conta apenas seu mérito intrinsecamente

<sup>173</sup> E aqui é significativo que o projeto de Wagner não se desdobra (*déplie*) em outros, mas se dobra sobre si mesmo (*replie*) ou se redobra (na tradução de Scheibe), em um movimento de interiorização e isolamento.

<sup>174</sup> “*Omission faite de coups d’œil sur le faste extraordinaire mais inachevé aujourd’hui de la figuration plastique, d’où s’isole, du moins, en sa perfection de rendu, la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu’à l’Idée — pareille vision comprend tout, absolument tout le Spectacle futur — cet amateur, s’il envisage l’apport de la Musique au Théâtre faite pour en mobiliser la merveille, ne songe pas longtemps à part soi.. déjà, de quels bonds que parte sa pensée, elle ressent la colossale approche d’une Initiation. Ton souhait, plutôt, vois s’il n’est pas rendu.*”

musical, mas sim o ganho obtido com o acréscimo da música ao teatro, bem como o limite desse ganho perante o revés do mito.

De saída, fica especialmente claro que o ensaio não tratará de refletir sobre a música em si, nem mesmo sobre a música em relação à poesia, mas sobre a música em relação ao teatro, no contexto de um espetáculo que sintetiza essas duas artes. Diferentemente de “*Hérésies Artistiques*” e de “*La Musique et les Lettres*”, a música não é mobilizada na “*rêverie...*” para fornecer um modelo para a poesia, tampouco um termo de comparação; como ficará claro mais à frente, ela é evocada para estabelecer um contraste fundamental com o teatro, especificamente no que diz respeito à representação. A música, notou Rancière (2007, p. 115), já era considerada arte da antirrepresentação ao menos desde o início do século XIX; é por isso que Mallarmé (1985, p. 170-171) considera, no ensaio, que sua adjunção ao teatro possibilitaria, teoricamente, a passagem da representação para a alegoria (ou seja, a imposição do regime musical em detrimento do regime teatral).

O mais curioso, entretanto, é que a música não figura na reflexão mallarmaica como um exemplo de superação da representação, um modelo semiótico a ser observado pelo teatro e pela arte em geral. Uma das principais questões levantadas no ensaio é precisamente a da insuficiência ou fracasso da música na obra wagneriana: segundo Mallarmé (1985, p. 170), a obra de arte total limita-se a envolver o drama com uma “adjunção orquestral”, de modo que a música não faz mais do que recobrir as estruturas da representação e, assim, o regime musical (alegórico) não chega a ser instaurado. Por si só, a presença da música não é capaz de derruir a representação teatral; não obstante ela seja capaz de criar uma “ambiência mais rica de Devaneio do que qualquer ária” (MALLARMÉ, 1985, p. 172), o regime teatral permanece intacto (nesse ponto, a reflexão do ensaio é também uma discussão dos limites da música). Para Mallarmé, não há *deus ex machina* que possa salvar o teatro da representação e, com isso, inaugurar a arte moderna: a representação deve ser implodida por dentro, por meio de uma sabotagem de suas estruturas profundas – e essa é uma questão central para a poética mallarmaica. Apenas assim a obra de arte total cumpriria os requisitos de uma arte moderna; nesse caso, porém, a música é completamente supérflua para a superação da representação e, por extensão, para o projeto moderno. É nesse contexto, inclusive, que Mallarmé entende o “singular desafio” wagneriano:

Singular desafio que aos poetas de quem ele usurpa o dever com a mais cândida e esplêndida bravura, inflige Richard Wagner!

O sentimento se complica em relação a esse estrangeiro, transportes, veneração, também de um mal-estar de que tudo esteja feito, outramente que irradiando, por um jogo direto, do princípio literário mesmo.<sup>175</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 169)

O dever dos poetas da época não seria outro senão desconstruir a representação. Wagner usurpa esse dever ao tentar realizá-lo como parte do projeto moderno da obra de arte total, porém fá-lo a partir do princípio musical, e não do “princípio literário” (que é o próprio princípio do teatro). O “singular desafio”, então, consiste em retomar o dever poético e cumpri-lo com os meios do princípio literário; desmontar a representação “por um jogo direto”, sem o intermédio da música. Esta, embora seja reconhecida como arte antirrepresentativa (na qual Wagner teria depositado suas esperanças para a realização de seu projeto de arte moderna), não é, nem pode ser, o modelo da arte moderna.

Não está dentro do escopo da “*rêverie...*” propor um modelo para a arte vindoura. Para Rancière (1996, p. 92), é a dança que substitui a música como exemplo de arte antirrepresentativa. De fato, a primeira crítica de Mallarmé ao “aporte da Música ao Teatro” é que ele deixa inacabada a “figuração plástica”, isolando a dança da obra de arte total – e essa é uma constatação justa do poeta, pois Gomes (2013, p. 150) lembra que um dos fatores que levaram ao estrondoso fracasso da estreia de *Tannhäuser* em Paris, em 1861, foi a recusa peremptória de Wagner a compor um *intermezzo* dançado para iniciar o segundo ato e, assim, agradar aos membros da elite parisiense. Isolar a dança é um erro crasso do projeto wagneriano, e outra das razões para que este não possa ser considerado moderno: é a dança que “compreende todo, absolutamente todo o Espetáculo futuro” (MALLARMÉ, 1985, p. 169), pois somente ela é capaz de perfazer o programa idealista de Mallarmé e, com isso, abolir a representação. Logo, o núcleo do espetáculo moderno deve ser a dança, e não a música ou o teatro.

Contudo, aquilo que confere à dança sua “perfeição de rendado” antirrepresentativo é sua “escrita sumária”, capaz de “traduzir o fugaz e o súbito até a Ideia” (MALLARMÉ, 1985, p. 169). Essas expressões, que remetem diretamente ao domínio das Letras, evidenciam que as propriedades que tornam a dança interessante para o projeto moderno, e que são capazes de “anular o princípio teatral” do espetáculo, são formuladas a partir de propriedades da poesia. Como se aquilo que a dança faz, a poesia já soubesse fazer – e, nisso, a visão mallarmaica de poesia revela-se substancialmente diferente daquela apresentada em “*Hérésies Artistiques*”.

---

<sup>175</sup> “Singulier défi qu’aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner ! Le sentiment se complique envers cet étranger, transports, vénération, aussi d’un malaise que tout soit fait, autrement qu’en irradiant, par un jeu direct, du principe littéraire même.”

Tanto quanto a dança é o modelo a ser adotado pelas artes performáticas, a poesia é o modelo de toda arte moderna.

Ainda assim, Mallarmé busca “discernir as circunstâncias” em que Wagner concebeu e empreendeu a *Gesamtkunstwerk*, para poder fazer um “julgamento” apropriado, e justo, de seu projeto. Esse movimento de discernimento não envolve uma reconstituição histórica tão detalhada e cronologicamente rigorosa quanto a de “*La Musique et les Lettres*” ou “*Crise de Vers*”, mas um exame da mecânica fundamental do “antigo teatro” e da sua condição anacrônica na contemporaneidade:

Dúvidas e necessidade, para um julgamento, de discernir as circunstâncias que encontrou, no início, o esforço do Mestre. Ele surge no tempo de um teatro, o único que se pode chamar caduco, tanto sua Ficção é fabricada de um elemento grosseiro: pois que ela se impõe diretamente e de um só golpe, exigindo que se creia na existência do personagem e da aventura – que se creia, simplesmente, nada mais. Como se essa fê exigida do espectador não devesse ser precisamente a resultante por ele tirada do concurso de todas as artes suscitando o milagre, outramente inerte e nulo, da cena! Tendes que sofrer um sortilégio, para a realização do qual não é demais meio algum de encantamento implicado pela magia musical, a fim de violentar vossa razão às voltas com um simulacro, e sem mais proclama-se: “Suponde que isso teve lugar verdadeiramente e que estais lá!”

O Moderno desdenha imaginar; mas especialista em se servir das artes, espera que cada o arraste até onde explode uma potência especial de ilusão, depois consente.

Era bem preciso, que o Teatro de antes da Música partisse de um conceito autoritário e ingênuo, quando não dispunham desse recurso novo de evocação suas obras-primas, infelizmente! jazendo nas folhas piedosas do livro, sem a esperança, para nenhuma, de dali jorrar para nossas solenidades. Seu jogo permanece inerente ao passado ou tal que o repudiaria, por causa desse intelectual despotismo, uma representação popular: a massa aí querendo, segundo a sugestão das artes, ser mestra de sua crença. Uma simples adjunção orquestral muda de todo ao todo, anulando seu princípio mesmo, o antigo teatro, e é como estritamente alegórico, que o ato cênico agora, vazio e abstrato em si, impessoal, precisa, para se abalar com verossimilhança, do emprego do vivificante eflúvio que espalha a Música.<sup>176</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 169-171)

---

<sup>176</sup> “Doutes et nécessité, pour un jugement, de discerner les circonstances que rencontre, au début, l’effort du Maître. Il surgit au temps d’un théâtre, le seul qu’on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d’un élément grossier : puisqu’elle s’impose à même et tout d’un coup, commandant de croire à l’existence du personnage et de l’aventure — de croire, simplement, rien de plus. Comme si cette foi exigée du spectateur ne devait pas être précisément la résultante par lui tirée du concours de tous les arts suscitant le miracle, autrement inerte et nul, de la scène ! Vous avez à subir un sortilège, pour l’accomplissement de quoi ce n’est trop d’aucun moyen d’enchantement impliqué par la magie musicale, afin de violenter votre raison aux prises avec un simulacre, et d’emblée on proclame : « Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes ! » Le Moderne dédaigne d’imaginer ; mais expert à se servir des arts, il attend que chaque l’entraîne jusqu’où éclate une puissance spéciale d’illusion, puis consent. Il le fallait bien, que le Théâtre d’avant la Musique partît d’un concept autoritaire et naïf, quand ne disposaient pas de cette ressource nouvelle d’évocation ses chefs-d’œuvre, hélas ! gisant aux feuillets pieux du livre, sans l’espoir, pour aucun, d’en jaillir à nos solennités. Son jeu reste inhérent au passé ou tel que le répudierait, à cause de cet intellectuel despotisme, une représentation populaire : la foule y voulant, selon la suggestion des arts, être maîtresse de sa créance. Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l’ancien théâtre, et c’est comme strictement allégorique, que l’acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s’ébranler avec vraisemblance, de l’emploi du vivifiant efluve qu’épand la Musique.”

A obra de arte total é, primordialmente, um produto das necessidades e exigências estéticas do sujeito moderno, que são fundamentalmente o desdobramento das suas reivindicações políticas, a saber, uma “representação popular” no lugar do “despotismo” que caracterizou o modelo político clássico, centralizador e autoritário. Essas reivindicações reverberam na esfera estética, especificamente no domínio do espetáculo, sob a forma de um repúdio ao modelo clássico do teatro, cujas bases também são autoritárias. O autoritarismo do “antigo teatro” consiste em impor a ficção, isto é, ordenar “que se creia na existência do personagem e da aventura”. O sujeito moderno, no entanto, insubordina-se contra essa imposição vertical e demanda uma relação mais horizontal com o espetáculo: este deve fornecer um “meio de encantamento” estético que evoque os elementos ficcionais e, assim, conduza o espectador à ilusão teatral.

No projeto wagneriano, a música inaugura uma nova era para o teatro: enquanto arte evocativa e sugestiva por excelência, ela seria capaz de suprir ao espetáculo a “magia” necessária para “violentar” a razão do espectador “às voltas com um simulacro”. Com isso, a música anularia o princípio despótico da representação, satisfazendo as exigências de encantamento e “sugestão” do sujeito moderno e instaurando um regime “alegórico” no teatro. Todavia, como Mallarmé pondera mais adiante, esse projeto não chega a se consolidar na prática, e a obra de Wagner consegue apenas ocultar a representação sob as “dobras de um tecido de acordes” (MALLARMÉ, 1985, p. 172). Para entender as razões da derrocada da teoria wagneriana do espetáculo moderno (na leitura mallarmaica), e da impossibilidade de realizar a superação da representação por vias externas ao edifício teatral – e essa seria, segundo Siscar (2010, p. 85), a principal tarefa da crítica mallarmeana contemporânea –, é preciso realizar um breve excursus pelo estudo de Rancière (2007) sobre o sistema da representação.

O antigo teatro de que fala Mallarmé nada mais é do que aquilo que Rancière (2007, p. 19) denomina de poética do Classicismo, a qual consistia em um sistema de ordenação composto por uma hierarquia de três termos: a *inventio* (escolha do tema), a *dispositio* (arranjo das partes do poema) e a *elocutio* (adequação dos ornamentos discursivos). Nessa hierarquia, a *inventio* dominava a *dispositio* e a *elocutio*, definindo o poema como “um arranjo de ações, representação de homens que agem” (*ibidem*, p. 19). Esse sistema da representação, estabelecido no século XVIII pelos tratados de Batteux, Marmontel e La Harpe, assentava-se menos em regras formais do que em uma certa ideia a respeito das relações entre palavra e ação, a qual, segundo Rancière (2007, p. 20), era fundamentada em quatro princípios. Primeiramente, o princípio da ficção:

Aquilo que compõe a essência do poema não é o uso de uma regularidade métrica mais ou menos harmoniosa, e sim, ser uma imitação, uma representação de ações. Dito de outra forma, o poema não pode ser definido como um modo da linguagem. Um poema é uma história, e seu valor ou seu defeito residem na concepção dessa história.<sup>177</sup> (RANCIÈRE, 2007, p. 20, tradução minha)

Assim, ao mesmo tempo em que “pressupõe um espaço-tempo específico onde a ficção se dá e se aprecia como tal”, o princípio da ficção institui a poética como norma geral das artes. A pintura, por exemplo, será frequentemente comparada à poesia porque as telas “contam uma história”, evidenciando que ambas as artes têm em comum a fundamentação nas normas da *inventio* e da *dispositio*. Esse “primado do ‘arranjo de ações’ que define a fábula” permitirá também que a poesia versificada seja traduzida em versos conformes à poesia da nação e da época do tradutor, ou mesmo em prosa, pois a substância do poema não estaria na sua forma, e sim, na “consistência de uma ideia posta em ficção”.

Em segundo lugar no sistema da representação, o princípio de genericidade estipula que “não basta que a ficção se anuncie como tal; é preciso também que ela esteja conforme a um gênero” definido não por um conjunto de regras formais, mas pela natureza daquilo que é representado, daquilo que “constitui o objeto da ficção” (RANCIÈRE, 2007, p. 21). Foi Aristóteles quem primeiro postulou esse princípio de genericidade, na *Poética* – onde também enumerou os quatro gêneros poéticos: epopeia, sátira, tragédia, comédia. Entretanto, ao mesmo tempo em que se discriminam os gêneros, estabelece-se uma hierarquia entre eles, de acordo com uma escala de valores. Desse modo, é possível, por um lado, “representar as ações estrondosas, os grandes, os heróis e os deuses, e os representar segundo o mais alto grau de perfeição formal”, tarefa dos poetas épicos ou trágicos, “imitadores de alma nobre”; por outro lado, os poetas satíricos ou cômicos, “imitadores de menos virtude, escolhem tratar das pequenas histórias de pessoas menores, ou denunciar os vícios dos seres medíocres” (RANCIÈRE, 2007, p. 22).

O terceiro princípio do sistema da representação diz respeito à conveniência dos modos de representação e, por extensão, da linguagem empregada no poema:

Aquele que escolheu representar deuses ao invés de burgueses, reis ao invés de pastores, e que escolheu, assim, um gênero de ficção correspondente, deve conceder às suas personagens ações e discursos apropriados às suas naturezas, logo, ao gênero do seu poema. O princípio de conveniência, assim, entra exatamente em acordo com

---

<sup>177</sup> “Ce qui fait l’essence du poème n’est pas l’usage d’une régularité métrique, plus ou moins harmonieuse, c’est d’être une imitation, une représentation d’actions. Autrement dit, le poème ne peut pas se définir comme un mode du langage. Un poème est une histoire et sa valeur ou son défaut tiennent à la conception de cette histoire.”

o princípio de submissão da *elocutio* à ficção inventada.<sup>178</sup> (RANCIÈRE, 2007, p. 22, tradução minha)

Logo, o tom do discurso – a linguagem do poema – é determinado pela situação (social) em que se encontram aqueles que têm voz no interior da ficção. Essa norma de adequação entre linguagem e ficção compõe a base sobre a qual a idade clássica francesa construiu toda a sua poética. Junto a ela, porém, promoveu-se uma noção de que “o objetivo da ficção é agradar”; dessa forma, o princípio de conveniência repousa sobre a harmonia entre três elementos: “autor, personagem representada e espectador que assiste à representação” (RANCIÈRE, 2007, p. 24) – e na qual o espectador, ou leitor, ao qual o autor direciona sua ficção é “um público de pessoas que ‘vêm aprender a falar’”, que esperam ler ou ouvir não apenas uma linguagem tida como correta, mas também uma obra verossimilhante. O lastro moral do princípio de conveniência, que já se deixava adivinhar, torna-se patente nos quatro critérios dos quais depende, de acordo com Rancière (2007, p. 23), a verossimilhança ficcional: conformidade com a “natureza das paixões humanas em geral”; conformidade “aos caracteres ou modos de tal povo ou tal personagem”; concordância com “a decência e o gosto que convêm aos nossos modos”; finalmente, conformidade “das ações e palavras à própria lógica das ações e caracteres próprios a um gênero”.

Com isso, o sistema da representação apresenta-se como um edifício hierarquizado onde a linguagem deve submeter-se à ficção, o gênero, ao assunto, e o estilo, às personagens e situações representadas; uma espécie de república “onde o comando da invenção do assunto sobre a disposição das partes e a apropriação das expressões imita a ordem das partes da alma ou da cidade platônica” (RANCIÈRE, 2007, p. 25). Todas as relações hierárquicas dessa república, no entanto, assentam-se sobre uma única pedra de toque, que é o quarto princípio do sistema da representação, intimamente ligado à relação de igualdade entre autor, personagem e espectador: o princípio de atualidade. Conforme Rancière (2007, p. 25), o edifício da representação esteia-se em uma concepção linguística da palavra (*parole*) como ato equivalente ao de representar. A poética representativa encontra-se, portanto, sob o “primado da palavra [*parole*] como ato, da performance da palavra”. Essa concepção performativa da língua, naturalmente, não entra em contradição com o princípio de ficção, mencionado mais acima: enquanto este afirma que o poema é feito pela ficção, e não por uma modalidade particular da

---

<sup>178</sup> “*Qui a choisi de représenter des dieux plutôt que des bourgeois, des rois plutôt que des bergers, et a choisi ainsi un genre de fiction correspondant, doit prêter à ses personnages des actions et des discours appropriés à leur nature, donc au genre de son poème. Le principe de convenance s'accorde ainsi exactement au principe de soumission de l'elocutio à la fiction inventée.*”

língua, o princípio de atualidade estabelece uma equivalência entre a representação de ações (ou seja, a ficção) e a *mise en scène* criada pelo ato da palavra. O sistema da representação, assim, é regulado por uma dupla economia: a da ficção, caracterizada pela autonomia de apenas “representar e agradar”, e (englobando a economia ficcional) a da “cena real” na qual a palavra não se limita às “histórias e discursos” agradáveis, mas se destina também a ensinar, “salvar almas, defender inocentes, aconselhar reis, exortar povos, arengar com soldados ou, simplesmente, brilhar no diálogo em que se distinguem as pessoas de espírito” (RANCIÈRE, 2007, p. 25-26). Dessa maneira, o sistema da ficção poética

é colocado em dependência de um ideal de palavra eficaz, e o ideal da palavra eficaz remete a uma arte que é mais do que uma arte, que é um modo de viver, um modo de tratar os negócios humanos e divinos: a retórica. Os valores que definem a potência da palavra poética são aqueles da cena oratória; esta é a cena suprema, em imitação da qual (e em vista da qual) a poesia desdobra suas próprias perfeições.<sup>179</sup> (RANCIÈRE, 2007, p. 26, tradução minha)

A “ordem republicana” que os quatro princípios supracitados definem para o sistema da representação, na qual a parte intelectual da arte (a invenção do assunto) comanda sua parte material (a conveniência das palavras e imagens), não é particular da hierarquia rígida de uma ordem monárquica: ela pode subjazer igualmente a “ordem igualitária dos oradores republicanos”. Para Rancière (2007, p. 27), isso explica por que tanto os antigos acadêmicos quanto os republicanos radicais do século XIX defenderam o sistema da representação diante do assalto da renovação literária romântica tipificada em *Notre-Dame de Paris*, o “poema monstruoso” de Victor Hugo cuja “prosa dedicada à pedra” não apenas arruinava toda a edificação da poesia como “fábula bem-construída, apresentando a ação de homens que explicitavam suas condutas em belos discursos, convenientes ao mesmo tempo aos seus estados, ao dado da ação e ao prazer dos homens de gosto”, como também petrificava a palavra, anulando toda a sua carga performativa e a removendo da economia real da ação. É por isso que, de acordo com Rancière (2007, p. 27-28), o impacto do Romantismo, ao questionar diretamente a poética clássica, foi muito mais profundo do que uma mera rejeição do estilo prescrito pelo antigo regime representativo: trata-se, com efeito, de uma

derrubada da alma e do corpo, associada ao desequilíbrio das partes da alma; a potência material das palavras em vez da potência intelectual das ideias. Mas é toda

---

<sup>179</sup> “est placé sous la dépendance d’un idéal de la parole efficace. Et l’idéal de la parole efficace renvoie à un art qui est plus qu’un art, qui est une manière de vivre, une manière de traiter les affaires humaines et divines : la rhétorique. Les valeurs qui définissent la naissance de la parole poétique sont celles de la scène oratoire. Celle-ci est la scène suprême à l’imitation de laquelle et en vue de laquelle la poésie déploie ses perfections propres.”

uma cosmologia poética que é derrubada. A poesia representativa era feita de histórias submetidas a princípios de encadeamento, caracteres submetidos a princípios de verossimilhança e discursos submetidos a princípios de conveniência. A nova poesia, a poesia expressiva, é feita de frases e de imagens, de frases-imagens que valem por si sós como manifestações da poeticidade, que reivindicam uma relação imediata de expressão da poesia.<sup>180</sup> (RANCIÈRE, 2007, p. 27-28, tradução minha)

Essa derrubada da “cosmologia poética” clássica deu-se, em termos práticos, na subversão sistemática de cada um dos quatro princípios do sistema da representação. A “poética nova” do Romantismo, assim, se sustenta nos seguintes termos: o primado da linguagem (e não da ficção); a igualdade de todos os assuntos representados (e não a divisão em gêneros); a “indiferença do estilo em relação ao assunto representado” (em oposição ao princípio de conveniência do estilo); e o “modelo da escritura” para a concepção linguística (em oposição ao ideal performativo da palavra). Dessa forma, a poesia passa finalmente a ser entendida como modo da linguagem, já que, na poética expressiva, é a palavra – liberta das exigências da retórica, das limitações do gênero e dos ditames da conveniência – quem tem primazia no poema. Logo, o estilo deixa de ser um recurso secundário e se converte em princípio mesmo da arte (RANCIÈRE, 2007, p. 29).

Em vista dessas considerações sobre o sistema da representação, compreendem-se duas coisas: em primeiro lugar, o projeto de Mallarmé é muito mais radical e revolucionário do que aquele de Wagner, seja em seu modo de conceber a tradição clássica e a obra de arte moderna, seja na poética que propõe. Do ponto de vista do poeta, a libertação do teatro (e, por extensão, da literatura) do modelo representativo clássico não pode se dar por meio da busca por um princípio substitutivo de poeticidade nas outras artes, como propôs Rancière (2007, p. 32), pois a música é completamente impotente, incapaz de apresentar um modo de funcionamento alternativo. Mais tarde, em “*La Musique et les Lettres*”, haverá o recurso à música para reivindicar a obscuridade que teria sido, até então, prerrogativa dessa arte, mas Mallarmé logo constata (e aprofunda essa constatação em “*Le Mystère dans les Lettres*”) que a obscuridade não é uma propriedade intrinsecamente musical, mas pertence originalmente à natureza, logo, é patrimônio de todas as artes. Na “*réverie...*”, ao invés de amparar-se na música para traçar um programa de superação da representação, a poesia dobra-se sobre si mesma<sup>181</sup> – movimento

<sup>180</sup> “renversement de l’âme et du corps lié au déséquilibre des parties de l’âme, la puissance matérielle des mots à la place de la puissance intellectuelle des idées. Mais c’est toute une cosmologie poétique qui est renversée. La poésie représentative était faite d’histoires soumises à des principes d’enchaînement, des caractères soumis à des principes de vraisemblance et de discours soumis à des principes de convenance. La nouvelle poésie, la poésie expressive, est faite de phrases et d’images, de phrases-images qui valent par elles-mêmes comme manifestations de la poéticité, qui revendiquent un rapport immédiat d’expression de la poésie.”

<sup>181</sup> Se esse repli é, em princípio, idêntico ao movimento da obra de arte total, ele não partilha de seu isolacionismo: a poesia encerra-se em si mesma para poder desenvolver estratégias de destruição da representação que,

necessário porque foi ela o modelo adotado pela poética classicista para instituir o sistema da representação (RANCIÈRE, 2007, p. 31) e, assim, é só ela que pode (e, por isso, deve) desmontar o edifício da representação.

Em segundo lugar, é nítido que Mallarmé atribui certa ingenuidade ao projeto wagneriano. Submergir o “drama pessoal” em uma bruma orquestral, na esperança de que essa “música ideal” seja suficiente para transpor todo o edifício da representação ao “cimo ameaçador de absoluto” (*ibidem*, p. 176) do ideal, revela-se um gesto grosseiramente simplista, logo, ineficaz. A música de Wagner cumpre um dos requisitos da arte moderna, segundo Mallarmé (1985, p. 170): sua qualidade evocativa provê o “sortilégio” capaz de “arrastar” o espectador até a ficção com seu consentimento. Contudo, há um segundo requisito: sua aplicação dramática não deve ser feita sobre as “antigas condições” teatrais (ou seja, sobre o antigo teatro, tal e qual), nem mesmo como forma de desenvolvimento ou “alargamento sublime” da representação clássica:

Sua presença, nada mais! para a Música, é um triunfo, **por pouco que ela não se aplique de modo algum, mesmo como seu alargamento sublime, a antigas condições**, mas exploda como a geradora de toda vitalidade: um auditório experimentará esta impressão que, se a orquestra cessasse de despejar sua influência, o mimo restaria, imediatamente, estátua.<sup>182</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 171, grifo meu)

Em outras palavras, é preciso renovar o teatro antes de acrescentar a música; do contrário, o espetáculo moderno não se concretizará. O projeto de arte moderna exige, antes de qualquer coisa, a completa anulação do princípio teatral, que mais à frente é proposta como a purificação das categorias narrativas. Nisso, revela-se o caráter profundamente destrutivo (por isso, revolucionário) do projeto de Mallarmé: não se trata de uma negociação com a tradição, de uma tentativa de desenvolver ou aperfeiçoar o antigo modelo, mas de um atentado que visa o esvaziamento e o apagamento da representação clássica.

Tal “metamorfose” do teatro não pode ser feita pelo músico, que só tem intimidade com os “segredos” da sua própria arte e que já está comprometido com questões de ordem performática (e muito menos por um músico como Wagner, cuja música é tão “tumultuosa”), mas apenas por um “crítico” completamente desinteressado do projeto sintético: o homem de letras, que é eminentemente o poeta, excluído do espetáculo e profundo conhecedor das

---

posteriormente, poderão ser desdobradas nas outras artes (é possível pensar no Surrealismo e no Expressionismo como beneficiários, ou consequências, desse movimento).

<sup>182</sup> “*Sa présence, rien de plus ! à la Musique, est un triomphe, pour peu qu'elle ne s'applique point, même comme leur élargissement sublime, à d'antiques conditions, mais éclate la génératrice de toute vitalité : un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue.*”

minúcias da representação. É por isso que a obra de Wagner, como já apontou Satgé (1987, p. 67), não consegue levar a cabo essa “visada inicial”, como fica nítido na análise mallarmaica daquilo que o compositor “fez” (em contraste direto com aquilo que ele quis ou visou):

Podia ele, o Músico e próximo confidente do segredo de sua Arte, dela simplificar a atribuição até essa visada inicial? Metamorfose semelhante requer o desinteresse do crítico não tendo atrás de si, prestes a se precipitar de impaciência e de alegria, o abismo de execução musical aqui o mais tumultuoso que homem tenha contido com seu límpido querer.

Ele, fez isto.

Indo ao mais premente, conciliou toda uma tradição, intacta, na dessuetude próxima, com o que de virgem e de oculto adivinhava surgir, em suas partituras. Afora uma perspicácia ou suicídio estéril, tão vivaz abundou o estranho dom de assimilação nesse criador assim mesmo, que dos dois elementos de beleza que se excluem e, no mínimo, um ao outro, se ignoram, o drama pessoal e a música ideal, ele efetuou o hímen. Sim, com a ajuda de um harmonioso compromisso, suscitando uma fase exata de teatro, a qual responde, como por surpresa, à disposição de sua raça!<sup>183</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 171-172)

O problema com o projeto wagneriano, portanto, não é com o seu emprego da música no teatro, nem com sua escolha do espetáculo como forma privilegiada de realizar a obra de arte moderna, mas com a sua solução “apressada” para o problema da representação teatral, isto é, o uso de argumentos lendários como tentativa de mitigar o caráter anedótico do argumento histórico preferido pela ópera romântica (SATGÉ, 1987, p. 69). A lenda germânica que sustenta o argumento dramático wagneriano representa, na verdade, um avanço na busca por uma narrativa rarefeita e sugestiva, pois possui uma “qualidade quase impessoal” (MEITINGER, 1981, p. 79) devido a sua ancoragem espaciotemporal nebulosa. Todavia, Mallarmé não reconhece isso, seja por falta de conhecimento (ou interesse) em ópera, seja porque seu radicalismo poético não permite meios-termos ou “compromissos”.

Wagner, assim, teria deixado “intacto” o antigo teatro – e é com essa constatação que começa a “desconstrução” mallarmaica da *Gesamtkunstwerk*, já descrita por Lacoue-Labarthe (2016 [1991], p. 132). A tradição representativa que a obra de arte total conserva é a antítese perfeita da música, não somente no que diz respeito à idealidade como também quanto ao lugar

<sup>183</sup> “Pouvait-il, le Musicien et proche confident du secret de son Art, en simplifier l’attribution jusqu’à cette visée initiale ? Métamorphose pareille requiert le désintéressement du critique n’ayant pas derrière soi, prêt à se ruer d’impatience et de joie, l’abîme d’exécution musicale ici le plus tumultueux qu’homme ait contenu de son limpide vouloir. Lui, fit ceci. Allant au plus pressé, il concilia toute une tradition, intacte, dans la désuétude prochaine, avec ce que de vierge et d’occulte il devinait sourdre, en ses partitions. Hors une perspicacité ou suicide stérile, si vivace abonda l’étrange don d’assimilation en ce créateur quand même, que des deux éléments de beauté qui s’excluent et, tout au moins, l’un l’autre, s’ignorent, le drame personnel et la musique idéale, il effectua l’hymen. Oui, à l’aide d’un harmonieux compromis, suscitant une phase exacte de théâtre, laquelle répond, comme par surprise, à la disposition de sa race !”

da expressão: ao passo que, no sistema da representação, a expressão (*elocutio*) está subordinada à ficção (*inventio*), na música ela se emancipa. Aliás, a “força expressiva” da música de Wagner já foi sublinhada por Baudelaire (2013 [1861], p. 72) como um fator decisivo do caráter moderno da obra do compositor, algo com o qual Mallarmé parece concordar tacitamente (concedendo, de modo igualmente tácito, que o projeto wagneriano é ao menos parcialmente moderno). A união de música e teatro, artes com princípios estéticos mutuamente excludentes, é menos uma síntese do que uma conciliação forçada de opostos: passado e futuro, clássico e moderno, autoritário e republicano encontram-se e coexistem na obra de arte total (sua harmonia, no entanto, é apenas aparente). Ela está, então, a meio caminho entre a tradição e a modernidade, em uma “fase” intermediária do teatro, o que faz do drama lírico uma arte de interregno<sup>184</sup>, mas também – e principalmente – uma arte anacrônica, que não pertence inteiramente nem à modernidade nem ao classicismo e, pior ainda, conserva no presente o autoritarismo do passado.

Esse anacronismo parece estar de acordo com a “disposição” autoritária da “raça” germânica, que erigiu um Império e aclamou um *Kaiser* quase ao mesmo tempo em que a França instaurou a Terceira República, exorcizando o fantasma do despotismo. É essa raça apegada ao passado, aliás, que torna ainda mais ineficaz o argumento dramático lendário, pois a lenda representa as “origens” ou “gênese” de um povo; seus contornos “familiares” são prontamente reconhecidos como a representação de uma estrutura narrativa (MEITINGER, 1981, p. 85). É por isso que, mais adiante, Mallarmé atrela a renovação do teatro e a resolução desse anacronismo político-estético à disposição de uma outra raça, essencialmente antiautoritária e moderna.

Se há um “compromisso” entre a representação caduca e a alegoria moderna, é porque a música, por si só, não tem a capacidade de transformar o teatro e submeter o princípio teatral ao princípio musical. Música e teatro possuem modos de funcionamento radicalmente diferentes, que não coincidem, de modo que sua união no drama lírico não efetiva a “fusão” almejada (e alegada) por Wagner, mas uma mera justaposição:

---

<sup>184</sup> Em “*Crise de Vers*”, o final do século XIX francês é entendido como um período de “repouso e interregno” entre o passado tradicional e o futuro moderno, um entre-tempos repleto de possibilidades. As artes, nesse interregno, entram em crise e ensaiam tentativas mais ou menos ousadas de romper com a tradição e buscar a modernidade. No caso da poesia, o verso livre é uma manifestação mais radical dessa crise e, segundo Mallarmé (1985, p. 242), os versos de Henri de Régnier, que flexibilizam timidamente o alexandrino, constituem uma abordagem menos inovadora, mas ainda assim sintomática da crise e da transição de épocas. Nesse quadro, o drama lírico wagneriano tateia uma arte moderna à sua própria maneira, com um tratamento radical do espetáculo (ao menos em sua concepção) e da música, mas não do teatro.

Ainda que filosoficamente ela não faça aí ainda mais que se justapor, a Música (intimo a que se insinue de onde ela aponta, seu sentido primeiro e sua fatalidade) penetra e envolve o Drama pela resplandecente vontade e a ele se alia: não há ingenuidade ou profundidade que com um despertar entusiasta ela não prodigue nesse desígnio, salvo que seu princípio mesmo, à Música, escapa.

O tato é prodígio que, sem totalmente transformar nenhuma delas, opera, sobre a cena e na sinfonia, a fusão dessas formas de prazer disparatadas.<sup>185</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 172)

Curiosamente, como lembra Suzanne Bernard (1959a, p. 33), “justaposição” é precisamente como Wagner caracterizava a interação entre música e poesia na ópera convencional, “obra bastarda, híbrida, na qual poesia, música e dança, ao invés de se unirem, rivalizam”. Sua rejeição da ópera, que motivou a adoção do argumento lendário em detrimento do argumento histórico, implicou a rejeição da relação entre música e poesia promovida pela ópera e, consequentemente, um novo modo de conceber essa relação: um compromisso mútuo no qual “o poeta deve sempre compor no espírito da música, da mesma forma que o músico deve exteriorizar aquilo que resta infuso e latente nas palavras” (BERNARD, 1959a, p. 31). Dessa forma, a fusão íntima das duas artes era pensada como a restauração do equilíbrio ou harmonia entre música e poesia no espetáculo.

Nesse ponto, a crítica mallarmeana, sabendo da falta de conhecimento musical de Mallarmé, poderia ficar tentada a inferir que o poeta desconhecia a proposta wagneriana acima descrita e, com isso, prosseguir à conclusão (de caráter algo paternalista) de que ele poderia ter feito um juízo diferente sobre a relação entre música e teatro no drama lírico caso tivesse tomado conhecimento dos desígnios de Wagner, em comparação com a ópera romântica. Subestimar-se-iam, assim, não somente o conhecimento efetivo que Mallarmé possuía da obra teórica wagneriana (o qual, embora certamente limitado, inclui a referida proposta musical, como denota o emprego dos termos “fusão” e “compromisso” no ensaio), como também a radicalidade do projeto mallarmaico. O libreto da *Gesamtkunstwerk*, como mencionado no começo deste capítulo, não é poesia: é apenas representação, logo, mero teatro, e o teatro não chega a completar sua fusão com a música porque não transcendeu a representação. Tendo como sua pedra de toque a autonomia da poesia, inclusive no que tange à prerrogativa sobre a superação da representação teatral (pois é essa a tarefa do poeta), o projeto mallarmaico dificilmente faria qualquer concessão em seu juízo de Wagner – justamente porque qualquer

<sup>185</sup> “*Quoique philosophiquement elle ne fasse là encore que se juxtaposer, la Musique (je somme qu’ on insinue d’où elle poind, son sens premier et sa fatalité) pénètre et enveloppe le Drame de par l’éblouissante volonté et s’y allie : pas d’ingénuité ou de profondeur qu’avec un éveil enthousiaste elle ne prodigue dans ce dessein, sauf que son principe même, à la Musique, échappe. Le tact est prodige qui, sans totalement en transformer aucune, opère, sur la scène et dans la symphonie, la fusion de ces formes de plaisir disparates.*”

concessão que a poesia tenha de fazer, por menor que seja, basta para esvaziá-la de sua natureza poética. Daí que seja provavelmente necessário, para Mallarmé, que a poesia esteja (e permaneça) excluída do espetáculo e, igualmente, que a base do espetáculo futuro deva ser a dança, e não o teatro.

Do ponto de vista mallarmaico, há somente duas concessões possíveis a se fazer à música de Wagner. A primeira é que ela, efetivamente, “penetra” o drama, ou seja, interage com o teatro em um nível profundo (em oposição, talvez, a uma suposta superficialidade da ópera romântica). A segunda apresenta-se quando Mallarmé analisa mais detidamente as implicações dessa penetração da música no drama:

Agora, com efeito, uma música que não tem dessa arte mais que a observância das leis muito complexas, somente de início o flutuante e o infuso, confunde as cores e as linhas do personagem com os timbres e os temas numa ambiência mais rica de Devaneio que qualquer ária daqui de baixo, deidade acostumada às invisíveis dobras de um tecido de acordes; ou vai arrebatá-lo com sua vaga de Paixão, de desencadeamento vasto demais em direção a um só, precipitá-lo, torcê-lo; e subtrai-lo a sua noção, perdida diante desse afluxo sobre-humano, para fazê-lo retomá-la quando tiver domado tudo pelo canto, jorrado num dilaceramento do pensamento inspirador. Sempre o herói, que calca uma bruma tanto quanto nosso chão, se mostrará num longínquo que cumula o vapor das plantas, das glórias, e da alegria emitidas pela instrumentação, recuado assim a começos. Ele não age senão rodeado, á Grega, do estupor mesclado de intimidade que experimenta uma assistência diante dos mitos que quase nunca foram, tanto seu instintivo passado se funde! sem cessar no entanto de beneficiar aí dos familiares exteriores do indivíduo humano. Mesmo alguns satisfazem o espírito por esse fato de não parecerem desprovidos de toda familiaridade com arriscados símbolos.

Eis na ribalta entronizada a Lenda.

Com uma piedade anterior, um público, pela segunda vez desde os tempos, helênico primeiro, agora germânico, considera o segredo, representado, de origens. Alguma singular felicidade, nova e bárbara, o assenta: diante do véu movendo a sutileza da orquestração, de uma magnificência que decora sua gênese.<sup>186</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 172-173)

---

<sup>186</sup> “Maintenant, en effet, une musique qui n’a de cet art que l’observance des lois très complexes, seulement d’abord le flottant et l’infus, confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d’ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d’un tissu d’accords ; ou va l’enlever de sa vague de Passion, au déchaînement trop vaste vers un seul, le précipiter, le tordre : et le soustraire à sa notion, perdue devant cet afflux surhumain, pour la lui faire ressaisir quand il domptera tout par le chant, jailli dans un déchirement de la pensée inspiratrice. Toujours le héros, qui foule une brume autant que notre sol, se montrera dans un lointain que comble la vapeur des plaintes, des gloires, et de la joie émises par l’instrumentation, reculé ainsi à des commencements. Il n’agit qu’entouré, à la Grecque, de la stupeur mêlée d’intimité qu’éprouve une assistance devant des mythes qui n’ont presque jamais été, tant leur instinctif passé se fond ! sans cesser cependant d’y bénéficier des familiers dehors de l’individu humain. Même certains satisfont à l’esprit par ce fait de ne sembler pas dépourvus de toute acointance avec de hasardeux symboles. Voici à la rampe intronisée la Légende. Avec une piété antérieure, un public, pour la seconde fois depuis les temps, hellénique d’abord, maintenant german, considère le secret, représenté, d’origines. Quelque singulier bonheur, neuf et barbare, l’asseoit : devant le voile mouvant la subtilité de l’orchestration, à une magnificence qui decore sa genèse.”

Em um nível profundo, a adjunção musical opera diretamente sobre a personagem, coração antropomórfico da representação, e não necessariamente sobre as outras categorias narrativas (tempo e espaço), as quais podem ser evocadas pela orquestra por meio de um simples acorde ou motivo, segundo o *médaille* consagrado a Théodore de Banville (MALLARMÉ, 1985, p. 156). A articulação entre música e personagem dá-se em duas modalidades diferentes e complementares que reforçam o teatro e, assim, contribuem para “entronizar” a lenda e, conseqüentemente, a representação. Primeiramente, ela “confunde”<sup>187</sup> os aspectos narrativos da personagem (suas “cores e linhas”) com os seus “timbres e temas” sonoros. Essa é uma referência mais do que clara a uma das técnicas mais célebres de Wagner, o *leitmotiv*; a esse respeito, cumpre observar que a alusão ao domínio técnico sugere que um dos requisitos da arte moderna foi atendido no drama lírico: o compositor emprega todo tipo de sortilégio para criar o encantamento de uma “ambiência mais rica de Devaneio que qualquer ária daqui de baixo” e, assim, instaurar a ilusão teatral (ou ficção).

A confusão entre música e personagem objetiva recobrir um elemento narrativo com o caráter ideal da música e, assim, anular o princípio teatral. Nessa perspectiva, ela é um fracasso, pois o princípio teatral, como mencionado anteriormente, não é anulado; uma das razões para que essa anulação não aconteça é que a música, ao se sobrepor à personagem e assumir seus contornos, coloca-se a serviço da representação. Ao contrário de disfarçar ou atenuar a personagem (como a lenda faz com o tempo e o espaço narrativos), a música remete incessantemente a ela, instalando uma segunda camada de representação, puramente redundante.

Todavia, o papel da orquestra no drama lírico não está limitado à mera repetição da narrativa. Meitinger (1981, p. 82) aponta que, nas obras de Wagner, “pode haver contradição entre o sentido das palavras cantadas pelo herói e o motivo orquestral”, de modo que a orquestra assume o lugar que o coro ocupava na tragédia grega: ele comenta as palavras e os atos da personagem, como se fosse “um suspiro superior e uma sabedoria imemorial”. Esse procedimento teria sido levado ao extremo em *Parsifal* (1881), onde o motivo orquestral chega a apresentar o inverso daquilo que a personagem canta, sugerindo a mentira ou o inconsciente (MEITINGER, 1981, p. 82). Mas isso, obviamente, só pode ser percebido por um ouvido treinado ou por meio de uma análise atenta da partitura da obra; tal particularidade escapa da percepção do leigo confesso Mallarmé que, em decorrência disso, subestima o papel da música na obra de arte total. Esse equívoco do julgamento mallarmaico, entretanto, não inviabiliza ou

---

<sup>187</sup> Note-se: “con-funde” (“*con-fond*”), e não “funde” (“*fond*”). Wagner não efetiva a fusão, mas somente a confusão das artes.

desautoriza sua crítica da obra wagneriana, pois, de uma forma ou de outra, a música permanece a serviço do teatro, na qualidade de “alargamento sublime” da representação.

A segunda razão para o fracasso da anulação do princípio teatral coincide com a segunda modalidade de articulação entre música e personagem. A música separa a personagem de sua “noção” – termo que, em “*Crise de Vers*”, designa precisamente aquilo que deve “emanar” da poesia quando esta realiza sua tarefa de “transpor um fato de natureza” (MALLARMÉ, 1985, p. 251). Separar o fato de sua noção, portanto, é uma etapa necessária da transposição; ainda no *médailon* de Banville, Mallarmé (1985, p. 156) pondera que a orquestra “destaca” as paisagens naturais de seu “cimo” ideal para posteriormente reatá-las em um “estado superior”. O problema da música de Wagner é que, ao “subtrair” ou arrancar a personagem de sua noção, ela retém a primeira e descarta a segunda (a qual acaba “perdida diante desse afluxo sobre-humano [a música]”). Logo, a música do drama lírico conserva em primeiro plano justamente aquilo que menos importa, a anedota representativa. E, se a noção é posteriormente restituída à personagem, é só porque o canto entra em cena para domar a maré musical. O canto, na medida em que “jorra” do “pensamento”, é palavra e não linha melódica; portanto, somente enquanto poesia, e não música, ele é capaz de purificar a representação e redimir a personagem.

A desconstrução que Mallarmé faz da obra de arte total encerra-se com a imagem do público germânico reunido para assistir à representação das suas origens no drama lírico. A questão da raça, portanto, é o pivô em torno do qual o poeta efetua o giro que começa sua proposta de reconstrução do projeto wagneriano. Se a essência da crítica a Wagner diz respeito à dimensão teatral da *Gesamtkunstwerk*, é sob o (falso) pretexto de uma iteração francesa do espetáculo moderno que Mallarmé propõe a renovação político-estética do teatro e, assim, a reabilitação do drama lírico:

Se o espírito francês, estritamente imaginativo e abstrato, logo poético, lançar um brilho, não será assim: ele repugna, nisso de acordo com a Arte em sua integridade, que é inventora, a Lenda. Vede-o, dos dias abolidos não guardar nenhuma anedota enorme e frusta, como uma presciência do que ela traria de anacronismo numa representação teatral, Sagração de um dos atos da Civilização. A menos que a Fábula, virgem de tudo, lugar, tempo e pessoa sabidos, se desvele emprestada ao sentido latente no concurso de todos, aquela inscrita sobre a página dos Céus e da qual a História mesma não é mais que a interpretação, vã, vale dizer um Poema, a Ode. Quê! o século ou nosso país, que o exalta, dissolveram pelo pensamento os Mitos, para refazê-los! O Teatro os chama, não! nada de fixos, nem de seculares e de notórios, mas um, desprendido de personalidade, pois compõe nosso aspecto múltiplo: quantos, prestígios correspondendo ao funcionamento nacional, evoca a Arte, para mirá-lo em nós. Tipo sem denominação prévia, para que emane a surpresa: seu gesto resume para si nossos sonhos de lugares ou de paraísos, que engole a antiga cena com uma pretensão vazia de contê-los ou de pintá-los. Ele, qualquer um! nem essa cena, qualquer lugar (o erro conexo, cenário estável e ator real, do Teatro falto de Música): será que um fato espiritual, o desabrochar de símbolos ou sua preparação, necessita

lugar, para aí se desenvolver, outro que o fictício foco de visão dardejado pelo olhar de uma massa! Santo dos Santos, mas mental.. então aí culminam, em algum clarão supremo, de onde desperta a Figura que Ninguém é, cada atitude mímica tomada por ela a um ritmo incluso na sinfonia, e o liberando! Então vêm expirar como aos pés da encarnação, não sem que um laço certo as aparente assim a sua humanidade, essas rarefações e essas sumidades naturais que a Música rende, protoprolongamento vibratório de tudo como a Vida.<sup>188</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 173-174)

O espetáculo francês obedece à disposição ou “espírito” desse povo: antes de mais nada, “estritamente imaginativo e abstrato”. Por isso mesmo, o espírito francês preza a invenção (a *poiësis*), o que delineia uma primeira oposição em relação ao espírito germânico: enquanto este cultiva especial apreço pela lenda das suas origens, a disposição francesa sente apenas repugnância pelo elemento lendário – tanto porque este, enquanto “anedota” da gênese de um povo, constitui uma narrativa preexistente do seu repertório histórico-cultural (e não uma invenção), quanto porque a lenda é uma representação das origens e, para uma cultura abstrata como a francesa, a relação com as origens tem pouca ou nenhuma importância. Em sua meditação sobre a cultura francesa, Cioran (2021, p. 23) observa que seus valores estão desconectados de sua origem racial, o que a caracteriza como uma cultura acósmica:

É uma cultura acósmica, não sem terra, mas acima dela. Seus valores possuem raízes, mas elas se articulam sozinhas; seu ponto de partida, sua origem, não contam. A cultura grega já ilustrou esse fenômeno de desconexão da natureza, não distanciando-se dela, mas chegando a um arredondamento harmonioso do espírito. As culturas acósmicas são culturas abstratas.

As origens de um povo são o seu passado, e o passado, para Mallarmé, é tudo menos imaginação ou abstração: é o lastro material e factual de uma cultura; são as estruturas e

---

<sup>188</sup> “Si l’esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d’accord avec l’Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. Voyez-le, des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste, comme une prescience de ce qu’elle apporterait d’anachronisme dans une représentation théâtrale, Sacre d’un des actes de la Civilisation. À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l’Histoire même n’est que l’interprétation, vaine, c’est-à-dire un Poème, l’Ode. Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l’exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l’Art, pour le mirer en nous. Type sans dénomination préalable, pour qu’émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu’engouffre l’antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu’un ! ni cette scène, quelque part (l’erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : est-ce qu’un fait spirituel, l’épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s’y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d’une foule ! Saint des Saints, mais mental.. alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d’où s’éveille la Figure que Nul n’est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! Alors viennent expirer comme aux pieds de l’incarnation, pas sans qu’un lien certain les apparente ainsi à son humanité, ces rarefactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie.”

limitações herdadas. Por esse motivo, o espírito francês não deseja guardar nada dos “dias abolidos” do passado, muito menos a “anedota” enorme, gasta e grosseira da representação clássica, que é, ela também, o oposto da imaginação e da abstração. Em sua rejeição do passado e de tudo que pertence a ele, o francês é essencialmente (e resolutamente) moderno, avesso a qualquer tipo de “anacronismo”, seja este de ordem política (o autoritarismo), religiosa (o mito pagão, mas também o Deus cristão), étnica (a noção de raça) ou estética (o antigo teatro).

A “civilização” moderna da qual a França é um exemplo, porém, não pode abrir mão das cerimônias coletivas que mantêm a coesão do tecido social: elas são, com efeito, uma forma de manutenção do “funcionamento nacional” republicano. A mais importante dessas cerimônias não é outra senão o teatro que, na condição de espetáculo, substitui a missa cristã enquanto “Sagração de um dos atos da Civilização” (cf. RANCIÈRE, 1996, p. 69). Contudo, o teatro é inseparável da representação; para não incorrer em “anacronismo”, o espírito francês precisa renovar a representação teatral, eliminando todo e qualquer resquício de uma tradição autoritária. Se a modernidade, “século” exaltado pelo “país” dos franceses, guilhotinou a realeza e dissolveu os mitos do passado, o espetáculo moderno deve “refazer” a mitologia, isto é, imaginar novos mitos e narrativas que estejam em acordo com o “funcionamento nacional” da época. Nesse sentido, o único mito possível é aquele que renuncia aos deuses e heróis e que, pelo contrário, “mira em nós”, toda a humanidade entendida em seu “aspecto múltiplo”, sem os dados de raça ou classe que serviram tão bem à ficção autoritária da representação clássica.

O mito torna-se, então, “desprendido de personalidade”, constituindo uma espécie de quase-anedota (um *à peu près* de narrativa). É uma “fábula” cujas categorias narrativas foram esvaziadas e não podem ser reconhecíveis: a personagem é “alguém”, o espaço é “algum lugar”, o tempo é alguma época; sobre elas, não há nenhuma determinação histórica ou social. Contra a “pretensão” caduca de descrever as coordenadas narrativas e, assim, “conter” a imaginação da audiência, personagem, espaço e tempo precisam ser universais, da essência humana mais profunda e coletiva, tirados dos “céus” que cobrem igualmente toda a humanidade. Nesse sentido, o projeto de Mallarmé não tem nada de nacional ou nacionalista, e o espírito francês é evocado meramente como exemplo de povo moderno.

Na tríade narrativa da representação, a categoria mais importante sem dúvida é a personagem, a qual foi o foco na crítica mallarmaica da penetração da música no drama da obra de arte total. Da mesma forma, o poeta sublinha a importância da personagem (ou quase-personagem) na representação moderna: ela deve ser despojada de toda “denominação prévia” que remeta à história ou à mitologia e consiste, assim, em um “tipo”. Pode ser qualquer pessoa; não é ninguém em específico e, por isso, é a “Figura que Ninguém é”, ou seja, que ninguém

pode reconhecer. Nesse ponto, é preciso lembrar que o esvaziamento da representação e a instituição do tipo, no projeto mallarmaico, são tarefas da poesia e, embora Mallarmé não tenha explicitamente se proposto a cumprir essa tarefa (nem nesse ensaio nem alhures), é possível encontrar em sua obra poética marcas de uma investigação das estruturas narrativas. Em “*Prose pour des Esseintes*”, por exemplo, a nebulosidade espaciotemporal evoca a ancoragem difusa das lendas wagnerianas. O espaço do poema, entretanto, torna-se ainda mais indefinido do que o território mítico porque “não possui nome”:

Hipérbole! desta memória  
Triunfalmente não tens tido  
Como erguer-te, hoje obscura história  
Em livro de ferro vestido:

Pois instalo, pela ciência,  
O hino de almas espirituais  
Na obra de minha paciência,  
Atlas, herbários e rituais.

Passeávamos nosso semblante  
(Éramos dois, posso afirmar)  
Nos encantos da cena adiante,  
Ó irmã, para os teus reafirmar.

Turva-se a era de autoridade  
Quando, sem motivo, se fala  
Desse sul que a duplicidade  
De nossa inconsciência assinala

Que, chão multíris, seu lugar,  
Se existiu o deverão  
Saber, não traz nome que ecoar  
O ouro da trompa de Verão.

Sim, em uma ilha que o ar  
Enche não de visões mas vista  
Toda flor se abria invulgar  
Sem em conversa ser revista.

Tais, imensas, que oportuna  
Cada uma se preparou  
Com lúcido entorno, lacuna  
Que dos jardins a separou.

Ideias, glória do desejo,  
Tudo em mim se exaltou de ver  
As irídeas em cortejo  
Surgir para o novo dever,

Mas seu olhar, terna e tranquila,  
Não o levou esta irmã  
Além do sorriso e, a ouvi-la,  
Cuido de meu antigo afã.

Oh! o Espírito de porfia

Saiba, quando estamos silentes,  
Que a haste de mil lírios crescia  
Por demais para nossa mentes

E não como a margem chora,  
Se o jogo monótono mente  
E quer a amplitude afora  
Neste meu susto viridente

De ouvir todo o céu e a carta  
Firmados em meus passos mil  
Vezes, pela onda que se aparta,  
Que esse país não existiu.

A criança do êxtase abdica  
E douta já pelos caminhos  
--Anastásio, é o que ela indica,  
Criado p'ra eternos pergaminhos,

Antes de um tumulto rir em  
Qualquer clima, seu antepassado,  
Do nome – Pulquéria! – que tem,  
Pelo alto gladiolo ocultado.<sup>189</sup>

(MALLARMÉ, 2007, p. 17-21)

Já no “*Sonnet en -yx*”, a personagem do “Mestre” parece um protótipo do “tipo” (mesmo o traço semântico de classe torna-se ambíguo no contexto do poema). Além disso, a caracterização do espaço, emparelhando o “salão”, a “janela” e o “espelho” à “Fênix”, “unicórnios” e a “ninfá”, sobrepõe espaços e tempos discrepantes, borrando a fronteira entre o doméstico e o mítico (e, ao mesmo tempo, acenando para Wagner):

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix  
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,  
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix  
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx.  
Falido bibelô de inanição sonora

<sup>189</sup> “*Hyperbole ! de ma mémoire/Triomphalement ne sais-tu/Te lever, aujourd’hui grimoire/Dans un livre de fer vêtu ://Car j’installe, par la science, /L’hymne des cœurs spirituels/En l’œuvre de ma patience,/Atlas, herbiers et rituels./Nous promenions notre visage/(Nous fûmes deux, je le maintiens)/Sur maints charmes de paysage, /Ô sœur, y comparant les tiens. //L’ère d’autorité se trouble/Lorsque, sans nul motif, on dit/De ce midi que notre double/Inconscience approfondit//Que, sol des cent iris, son site, /Ils savent s’il a bien été, /Ne porte pas de nom que cite/L’or de la trompette d’Été. //Oui, dans une île que l’air charge/De vue et non de visions/Toute fleur s’étalait plus large/Sans que nous en devisions. //Telles, immenses, que chacune/Ordinairement se para/D’un lucide contour, lacune/Qui des jardins la sépara. //Gloire du long désir, Idées/Tout en moi s’exaltait de voir/La famille des iridées/Surgir à ce nouveau devoir, //Mais cette sœur sensée et tendre/Ne porta son regard plus loin/Que sourire et, comme à l’entendre/J’occupe mon antique soin. //Oh ! sache l’Esprit de litige, /À cette heure où nous nous taisons, /Que de lis multiples la tige/Grandissait trop pour nos raisons//Et non comme pleure la rive, /Quand son jeu monotone ment/À vouloir que l’ampleur arrive/Parmi mon jeune étonnement//D’ouïr tout le ciel et la carte/Sans fin attestés sur mes pas,/Par le flot même qui s’écarte, /Que ce pays n’exista pas. //L’enfant abdique son extase/Et docte déjà par chemins/Elle dit le mot : Anastase ! /Né pour d’éternels parchemins, //Avant qu’un sépulcre ne rie/Sous aucun climat, son aïeul, /De porter ce nom : Pulchérie ! //Caché par le trop grand glaïeul.”*

(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx  
Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um outro  
Agoniza talvez segundo o adorno, faísca  
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho embora,  
Que no olvido cabal do retângulo fixa  
De outras cintilações o séptuor sem demora.<sup>190</sup>

(MALLARMÉ, 2013, p. 65)

Todavia, cumpre apontar que o espetáculo moderno já foi descrito por Mallarmé anteriormente na “*rêverie...*”: trata-se do “Espectáculo futuro” protagonizado pela dança no quinto parágrafo do ensaio. É, de fato, a dança que efetiva a abstração da representação, graças ao caráter ideal da sua expressão “sumária”. O que está em jogo na reconstrução da *Gesamtkunstwerk* a partir do espírito francês, primariamente, é demonstrar que, no contexto do espetáculo, a única arte capaz de esvaziar a representação é a dança (assim como, fora do espetáculo, é a poesia quem perfaz esse esvaziamento). A dançarina fornece o modelo para o tipo, pois sua “figura anônima” e indefinida “resume”, em cada “gesto” seu, todas as possibilidades narrativas em estado abstrato; seu corpo imagina e inventa personagem, espaço e tempo a partir de puro movimento.

Como a representação da dança é vazia, a música torna-se necessária, precisamente para fornecer o “ritmo incluso na sinfonia” que a “atitude mímica” da dançarina toma emprestado. É assim que, finalmente, o espetáculo moderno realizaria a fusão ou síntese das artes, pois o princípio da dança coincide com o da música. A verdadeira obra de arte total, centrada na representação do mito moderno, anônimo e universal, consistiria em uma espécie de balé orquestrado e/ou cantado – algo não muito distante, talvez, do balé de Nijinsky para o “*Prélude à l’Après-midi d’un Faune*”.

<sup>190</sup> “*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, /L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore, /Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix/Que ne recueille pas de cinéraire amphore//Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx, /Aboli bibelot d’inanité sonore, /(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx/Avec ce seul objet dont le Néant s’honore.) //Mais proche la croisée au nord vacante, un or/Agonise selon peut-être le décor/Des licornes ruant du feu contre une nixe, //Elle, défunte nue en le miroir, encor/Que, dans l’oubli fermé par le cadre, se fixe/De scintillations sitôt le septuor.*”

6 REFORMA: “*LA MUSIQUE ET LES LETTRES*”

*La vitre du cadre est brisée  
Un air qu'on ne peut définir  
Hésite entre son et pensée  
Entre avenir et souvenir  
– Apollinaire, Vitam Impendere Amori*

A peculiar anedota da gênese do ensaio é bastante conhecida: em 1894, Mallarmé é convidado a proferir duas palestras na Inglaterra – uma em Oxford, outra em Cambridge –, cujo texto ele edita, anota e publica no ano seguinte em um volume intitulado *La Musique et les Lettres* (1895). Duas lacunas, entretanto, ficam a encargo da especulação: primeiro, a razão para esse ensaio não ter sido posteriormente incluído nas *Divagations* (1897), a despeito de suas óbvias afinidades com o restante da obra ensaística de Mallarmé. Segundo, a origem do título, que, como o poeta faz questão de mencionar em uma de suas notas ao texto, teria sido “proposto ao final de uma conversa” com o “mensageiro oxoniano” (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 369). Quem seria o proponente do título “*Music and Letters*”: o palestrante convidado, o mensageiro inglês ou um possível terceiro participante da conversa?

Parece pouco provável que tenha sido o poeta, visto a insatisfação com que ele constata, na mesma nota, que a “contraparte social” do assunto teria sido omitida. Para Mallarmé (*ibidem*, p. 369), “tudo se resume a Estética e Economia política”; palestrar somente sobre a música e as letras (a estética), sem levar em conta suas imbricações políticas, equivale a deixar o assunto pela “metade”. Justamente por isso, o poeta permite-se burlar a restrição temática imposta pelo título e, embora considere que não tenha conseguido tratar do assunto “em seu conjunto” (*ibidem*, p. 369), inicia seu texto com menções pontuais a mudanças de governo, à revolução política (*ibidem*, p. 351) e à crise social (*ibidem*, p. 353) em preparação ao quarto final do ensaio, no qual a política torna-se o tema principal – que ele interrompe, muito a contragosto, para encerrar sua palestra dentro dos exíguos limites de tempo a ele concedidos (*ibidem*, p. 366).

Conquanto a música, no título, preceda as letras, o movimento retórico de Mallarmé no corpo do ensaio é o inverso: seu ponto de partida é o “estado literário” francês nas “circunstâncias” da época, cuja descrição ocupa a maior parte da primeira metade do texto. A música surge nos quatro parágrafos que encerram essa metade inicial, para então ser abandonada e regressar brevemente em um dos últimos parágrafos do ensaio, em um curto parêntese retrospectivo no seio de uma discussão sobre as intersecções entre literatura, política e sociedade. De saída, o poeta anuncia (de modo quase sensacionalista) novidades

“surpreendentes”; nisso, ele emula deliberadamente artigos jornalísticos que, nas notas ao ensaio, serão considerados “admiráveis” e equiparados a “poemas” (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 367), os *premier-Paris*<sup>191</sup>:

Um interesse da parte dos senhores, convidando-me para informá-los sobre as circunstâncias do nosso estado literário, não vem em má hora.

Trago de fato novidades. As mais surpreendentes. Coisa assim não foi vista ainda.  
— O verso foi atingido.

Os governos mudam; sempre a prosódia permanece intacta: quer porque, nas revoluções, ela passa despercebida ou porque o atentado não se impõe com a opinião de que esse derradeiro dogma possa variar.

Convém falar disso logo, tal como um convidado viajante imediatamente se descarrega em tiradas ofegantes do testemunho de um acidente visto e que o persegue: em razão de que o verso é tudo, desde que se escreve. Estilo, versificação se há cadência e é por isso que toda prosa de escritor fastuoso, subtraída a esse desleixo em uso, ornamental, vale enquanto um verso quebrado, jogando com seus timbres e ainda as rimas dissimuladas: de acordo com um tirso mais complexo. Bem o florescimento do que não faz muito recebeu o título de *poema em prosa*.

Muito estrito, numérico, direto, em jogos conjuntos, o metro, anterior, subsiste; por perto.

Claro, estamos nesse pé, presentemente. A separação.

Enquanto no começo deste século, o poderoso ouvido romântico combinou o elemento gêmeo em seus ondulantes alexandrinos, aqueles com cesura pontuada e enjambements; a fusão se desfaz rumo à integridade. Um afortunado achado com que parece praticamente encerrada a pesquisa de ontem, terá sido o *verso livre*, modulação (digo eu, frequentemente) individual, porque toda alma é um nó rítmico.

Depois, as dissensões. Alguns iniciadores, era inevitável, foram longe, pensando ter acabado de vez com um cânone (que nomeio, para sua garantia) oficial: ele permanecerá, nas grandes cerimônias. Audácia, esse abandono, a única; de que se desviar..

Aqueles que viram tudo com maus olhos consideram que tempo provavelmente acabou de ser perdido.

Não.

Porque verdadeiras obras brotaram, independentemente de um debate de forma e, mesmo não reconhecidas, a qualidade do silêncio, que as substituiria, ao redor de um instrumento usado exaustivamente, é preciosa. O verso, em certas ocasiões, fulmina, raridade (embora acabe de ter sido visto que tudo, medido, o é): como a Literatura, apesar da necessidade, própria a vocês e a nós, de a perpetuar em cada era, representa um produto singular. Sobretudo a métrica francesa, delicada, seria de emprego intermitente: agora, graças a repousos balbuciantes, eis que pode novamente se elevar, de acordo com uma entonação perfeita, o verso de sempre, fluido, restaurado, com complementos talvez supremos.<sup>192</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 351-352)

<sup>191</sup> Artigo longo sobre a política interna ou externa da França, que tradicionalmente encabeça os jornais da capital francesa (OMARI, 2021, p. 34).

<sup>192</sup> “*Un intérêt de votre part, me conviant à des renseignements sur quelques circonstances de notre état littéraire, ne le fait pas à une date oiseuse. J’apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore. — On a touché au vers. Les gouvernements changent ; toujours la prosodie reste intacte : soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l’attentat ne s’impose pas avec l’opinion que ce dogme dernier puisse varier. Il convient d’en parler déjà, ainsi qu’un invité voyageur tout de suite se décharge par traits haletants de témoignage d’un accident su et le poursuivant : en raison que le vers est tout, dès qu’on écrit. Style, versification s’il y a cadence et c’est pourquoi toute prose d’écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu’un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées ; selon un thyrse plus complexe. Bien l’épanouissement de ce qui naguères obtint le titre de poème en prose. Très strict, numérique, direct, à jeux conjoints, le mètre, antérieur, subsiste ; auprès. Sûr, nous en sommes là, présentement. La séparation. Au lieu qu’au début de ce siècle, l’ouïe puissante romantique combina l’élément jumeau en ses*

A novidade de Mallarmé é que “alguém mexeu no verso” (*on a touché au vers*) – e o emprego do pronome “*on*” pode tanto indicar um sujeito indeterminado quanto designar os poetas franceses. Nesse último caso, estaria traçada uma oposição inicial entre França e Inglaterra no que diz respeito à poesia e, especificamente, à fatura poética do final do século XIX: os ingleses não teriam questionado os parâmetros clássicos do verso anglo-saxão.

Segundo Mallarmé, a manipulação do verso coloca a literatura francesa em um estado completamente inédito em sua história (e, quiçá, na história da literatura mundial), desde já apresentado como uma revolução – aliás, ainda mais profunda e radicalmente revolucionário do que uma revolução de natureza sociopolítica, porque esta, ao longo da história francesa, ocasionou mudanças de governo, mas não de prosódia. Essa constatação revela, por um lado, que a política do verso francês (e, portanto, a política de toda a língua) é ainda mais rígida do que a política da capital: as guerras da Revolução Francesa, as revoluções de 1789, de 1830 e de 1848, a Comuna de Paris em 1871, paulatinamente desmantelaram a autoridade unívoca dos monarcas e imperadores, e instalaram uma sucessão de governos republicanos, mas deixaram “intacta” a prosódia clássica, sem tentar propor outras possibilidades prosódicas (logo, de versificação). O que está em jogo aqui, note-se, não é o sistema clássico da representação definido por Rancière (2007) e discutido no capítulo anterior, mas as regras prosódicas (da *elocutio*, elemento mais baixo na hierarquia da poética clássica) impostas pelo classicismo francês. Por outro lado, isso evidencia toda uma estrutura política autoritária profundamente entranhada no discurso; tão entranhada que passa “despercebida” pelos revolucionários, os quais ou não a enxergam, ou a subestimam. Consequentemente, a única forma de “terminar” a revolução – no sentido dado ao termo por Rancière (1996, p. 55) e Agostinho (2021, p. 20) – e superar o despotismo político é levar a cabo a revolução linguística, por meio de uma revolução da prosódia e, necessariamente, do verso – a qual é, sem falta, comparada por Mallarmé (1985,

---

*ondoyants alexandrins, ceux à coupe ponctuée et enjambements ; la fusion se défait vers l'intégrité. Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le vers libre, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique. Après, les dissensions. Quelques initiateurs, il le fallait, sont partis loin, pensant en avoir fini avec un canon (que je nomme, pour sa garantie) officiel : il restera, aux grandes cérémonies. Audace, cette désaffectation, l'unique ; dont rabattre.. Ceux qui virent tout de mauvais œil estiment que du temps probablement vient d'être perdu. Pas. À cause que de vraies œuvres ont jailli, indépendamment d'un débat de forme et, ne les reconnût-on, la qualité du silence, qui les remplacerait, à l'entour d'un instrument surmené, est précieuse. Le vers, aux occasions, fulmine, rareté (quoiqu'ait été l'instant vu que tout, mesuré, l'est) : comme la Littérature, malgré le besoin, propre à vous et à nous, de la perpétuer dans chaque âge, représente un produit singulier. Surtout la métrique française, délicate, serait d'emploi intermittent : maintenant, grâce à des repos balbutiants, voici que de nouveau peut s'élever, d'après une intonation parfaite, le vers de toujours, fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes.”* Todas as traduções de trechos do ensaio neste capítulo são de Tiago Hermano Breunig (2020).

p. 363) mais adiante com uma saraivada de bombas anarquistas atiradas contra o edifício político da capital (e, por que não, do capital).

Provavelmente, o aspecto mais importante dessa revolução prosódica é que ela é entendida como o corolário de um processo histórico de aproximações e distanciamentos entre poesia e prosa, o qual Mallarmé ensaia reconstituir resumidamente em seguida. Ao passo que as pesquisas de estilo na prosa desembocaram, em meados do século XIX, no poema em prosa, o verso “muito estrito” subsistia como paradigma poético; uma primeira tentativa (nesse sentido, ainda tímida) de desestabilizar o alexandrino teria sido empreendida pelos românticos, por meio do *enjambement*, efetivando assim uma combinação de poesia e prosa. Essa combinação, no entanto, foi desfeita pelos parnasianos, que buscavam recuperar a “integridade” do verso clássico; a pesquisa romântica teria sido retomada posteriormente pela geração simbolista, a qual inclusive a levou ainda mais adiante (e quase a um ponto de saturação) com o verso livre. Essa foi, portanto, a revolução da prosódia francesa: um tratamento radical da “fusão” de poesia e prosa a partir da versificação.

É preciso, porém, recomeçar de mais longe. Como salienta Suzanne Bernard (1959b, p. 20, tradução nossa), a clausura métrica do verso francês remonta à Idade Média, como sintoma de uma influência – aliás, um “jugo” – da música:

A poesia, irmã da música, associada à música ao longo de séculos, sofreu durante todo esse tempo o jugo do ritmo musical. Nos versos cantados, o acento tônico, ou gramatical (atingindo o fim de uma palavra ou grupo de palavras) desaparecia em prol do acento musical: toda a Idade Média “cantou” os versos pausando apenas nas cesuras e rimas, desprezando todos os elementos lógicos ou emocionais: ao ponto de tais versos não serem sequer pontuados.<sup>193</sup>

Não se pode deixar de notar uma nítida mudança de atitude perante a música nas tentativas de conferir mais liberdade (ou autonomia) ao verso francês entre os séculos XVIII e XIX. Na época de Racine e Molière, a proximidade com a música (inclusive no domínio da leitura, coletiva e declamatória) submetia a poesia aos parâmetros de execução do canto, governado por um ritmo regular e uma linha melódica. Libertar o verso da sua “quadratura” métrica, ou mexer na prosódia, implicava uma recusa da musicalidade, logo, um afastamento em relação à música; daí que Bernard (*ibidem*, p. 20) defina a história do verso francês, do século XVIII em diante, como uma “lenta reconquista do sentido em detrimento do som”, na qual a prosa (apresentada

<sup>193</sup> “*La poésie, soeur de la musique, associée à la musique pendant des siècles, a subi, tout ce temps, le joug du rythme musical. Dans les vers chantés, l’accent tonique, ou grammatical (frappant la fin d’un mot ou d’un groupe de mots) disparaissait au profit de l’accent musical : tout le Moyen Âge a « chanté » les vers en s’arrêtant uniquement sur la césure et la rime, au mépris de tous les éléments logiques ou émotionnels : au point que ces vers n’étaient pas même ponctués.*”

como antítese da música) representa um manancial de alternativas prosódicas para a renovação do verso.

Todavia, no século XIX, como visto na introdução desta tese, as tentativas de libertação do verso foram concebidas sob a égide de uma “musicalização” da poesia, ou seja, como uma aproximação da música (que não implicou necessariamente uma recusa da prosa). Esse movimento, naturalmente, não pode ser entendido como um retorno à música, visto que os parâmetros dessa musicalização não coincidem com os parâmetros musicais medievais. Pelo contrário, se é possível aproximar-se da música, é apenas na medida em que a música do passado está morta e foi enterrada por uma nova música, radicalmente moderna, que “mexe” na própria ideia de música. Rimbaud (2013 [1871], p. 88), na segunda carta do Vidente, resumiu em uma frase a ideia clássica de música e o modo como ela determinou a poesia: “música e rimas são jogos, entretenimento”. Uma nova ideia de música, declaradamente moderna, surge no século XIX com a obra de Wagner<sup>194</sup> (a visada metafísica schopenhaueriana discutida no capítulo 4), a qual, simultaneamente, permite vislumbrar novas possibilidades para a poesia, como aponta Mallarmé (1985, p. 246) em “*Crise de Vers*”: “*la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie*”.

O caminho até Wagner e a nova ideia de música, entretanto, foi longo e precisou passar por uma forte guinada em direção à prosa, cuja primeira etapa, inaugurada com *Télémaque* (1699), de Fénelon, consistiu na busca por uma qualidade poética dentro da prosa. Na obra de Fénelon e nas imitações às quais ela deu origem, essa qualidade poética correspondia ao estilo prescrito pela *elocutio* clássica, caracterizado por uma linguagem nobre, “perífrases elegantes e clichês enfáticos” (BERNARD, 1959b, p. 23). Em outras palavras, a prosa incorporou o repertório de ornamentação retórica da poesia. Se, por um lado, essa pesquisa não resolveu o problema do verso, ela possibilitou começar a pensar a poesia para além da versificação e, com efeito, dar início a um processo de “desversificação” (*ibidem*, p. 24) da poesia francesa, algo que se aprofundou no domínio da tradução literária.

Traduzir em prosa a poesia estrangeira já era, no século XVIII, prática consagrada na França, e se alicerçava na premissa de que um poema coloca em jogo outros elementos, para além do metro e da rima, que são fundamentais para a qualidade poética, tais como tema, lirismo, imagens, estrutura e unidade de efeito (BERNARD, 1959b, p. 24). Essa noção de que

---

<sup>194</sup> O curioso é que Wagner extrai essa nova ideia de música não apenas da teoria estética de Schopenhauer, mas também da obra musical de Beethoven. A nova ideia de música, portanto, já era interpretada nos teatros parisienses antes do fenômeno wagneriano. Foi Wagner, no entanto, quem propôs mais veementemente, e insistentemente, a visada metafísica da música em seus artigos e ensaios – e quem a encarnou em uma obra musical com a projeção e a penetração de uma arte de massa (cf. BADIOU, 2010, p. 14).

a poesia não se resume ao verso permitia que as traduções francesas em prosa para obras de Horácio, Tasso e Milton fossem lidas como textos de caráter poético e até mesmo como uma espécie de poema sem rimas (*ibidem*, p. 24). No entanto, tal prática de tradução ainda não ocasionara um questionamento do lugar paradigmático do verso; pelo contrário, ela constitui precisamente um pressuposto do sistema clássico da representação, cujo princípio basilar (o primado da ficção), como lembra Rancière (2007, p. 20-21), assegurava a traduzibilidade entre poesia e prosa, assim como entre as artes, como modos diversos de contar uma mesma história dentro da rígida hierarquia poética classicista. Persistia, portanto, o problema prosódico da *elocutio* legado pelos sucessores de *Télémaque*.

É apenas na segunda metade do século XVIII que as traduções de obras estrangeiras se estabelecem como um lugar de experimentação poética destacado dos “exercícios puramente formais” da poesia francesa da época. Isso se deveu, por um lado, a um desígnio consciente da parte dos tradutores de reagir contra o enrijecimento do estilo clássico e buscar alternativas prosódicas; por outro lado, passaram a ser traduzidas obras que não se encaixavam nos parâmetros estilísticos e formais classicistas. Obras como os *Eddas* escandinavos (traduzidos por Paul Henri Mallet), o *Ossian* de James Macpherson (traduzido por Jacques Turgot) e os *Night-Thoughts* de Edward Young (traduzidos por Pierre Le Tourneur) empregavam predominantemente versos brancos ou “prosa ritmada”, estimulando os tradutores a fazer escolhas que fugissem à prosódia do verso tradicional e da prosa simples, e privilegiassem seus ritmos prosódicos tidos como “selvagens” (BERNARD, 1959b, p. 25). Além disso, o caráter dessas obras era mais lírico do que épico, o que instigou Mallet, Turgot e Le Tourneur a manipular suas estruturas de modo mais ou menos pesado (nisso, em acordo com uma poética da tradução como adaptação), concentrando ou picotando suas seções de modo a potencializar seu efeito poético (*ibidem*, p. 28). O que é de maior interesse nessa empreitada é que, na medida em que se efetivou como uma investigação da natureza do poético e um questionamento dos parâmetros clássicos do estilo, ela permitiu pesquisar novas possibilidades prosódicas para além da medida do verso e da retórica prosaica e, assim, renovar a dicção poética francesa por meio da prosa.

É nesse sentido que Mallarmé faz notar que, enquanto a poesia francesa necessitou aguardar o Romantismo para então começar a se desvencilhar de sua quadratura clássica, a prosa já havia se dado conta, com um século de antecedência, de que “o verso é tudo, desde que se escreva”, ou seja, de que a versificação não coloca em questão a medida “estrita, numérica”, mas uma exploração da cadência e dos timbres da língua. Antes de se tornar livre, o verso já havia sido rompido pelos escritores “faustosos” que cultivaram uma prosa “ornamental” em

contraposição à negligência daqueles que, como por inércia, seguiam o estilo clássico. A ornamentação explorada pelos prosadores, nesse caso, não corresponde às figuras de linguagem prescritas pela poética clássica, mas às pesquisas prosódicas que, no fundo, integram o programa romântico de subversão metódica dos princípios do sistema da representação já descrito por Rancière (2007, p. 29), e que promovia precisamente o primado da linguagem em substituição ao primado da ficção.

Ornamental, portanto, é a prosa na qual o estilo, elemento classicamente considerado inferior, é alçado à condição de princípio estruturante do discurso; e, se Mallarmé equipara essa prosa a um “verso rompido”, o poético, então, consiste naquilo que é acessório<sup>195</sup>, no “luxo” (SISCAR, 2012, p. 46) ou, de acordo com a expressão que aparecerá mais adiante no ensaio, no “estado opulento” (MALLARMÉ, 1985, p. 358) da linguagem. Nesse contexto, a semântica da opulência e do excesso é mobilizada não tanto no intuito de propor uma soberba poética, conforme a leitura de Siscar (2012), mas de evidenciar o caráter dispensável, ou seja, inútil da poesia. Essa inutilidade do poético, logicamente, não é pensada no quadro de uma poética pessimista, mas de uma crítica da língua sob o viés da representação e, mais exatamente, da comunicação. A capacidade de comunicar é o que torna a língua útil para a atividade humana; contudo, como visto em *“Hérésies Artistiques”*, essa utilidade comunicacional dessacraliza a poesia. Desse modo, a poesia recusa o regime comunicativo e se dá em outra modalidade da escrita, constituindo uma exceção entre os “gêneros de escritos”, como proposto em *“Crise de Vers”*:

Narrar, ensinar, mesmo descrever, isso vai e ainda que a cada um bastasse talvez para trocar o pensamento humano, tomar ou colocar na mão de outrem em silêncio uma peça de moeda, o emprego elementar do discurso serve a universal reportagem de que, a literatura excetuada, participa tudo entre os gêneros de escritos contemporâneos.<sup>196</sup> (MALLARMÉ, 1985, p. 251)

Por isso mesmo, o poético é também aquilo que nega a representação, logo, que não “deixa passar” a narrativa (a “moeda” do sentido) tampouco a leitura; aquilo que obstrui o caminho e, igualmente, não vai a lugar algum, isto é, permanece imóvel, como um bibelô permanece em

<sup>195</sup> E, por isso mesmo, naquilo que é periférico. O fato de Mallarmé atribuir o caráter poético à tomada de poder de um elemento (discursivo) subserviente ilumina a associação (neste ensaio e em *“Crise de Vers”*) entre o verso livre e a capacidade de afirmação e legitimação de uma minoria. Em última análise, isso é visto como uma ameaça à hierarquia política unívoca, cujos “grandes órgãos” (políticos e estéticos) são destituídos de sua autoridade.

<sup>196</sup> “*Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu’à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d’autrui en silence une pièce de monnaie, l’emploi élémentaire du discours dessert l’universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d’écrits contemporains.*”

seu lugar. Deve-se sublinhar, nesse ponto, a importância dessa concepção ornamental do poético, visto que ela vai ao encontro da definição do poema como arabesco (figura meramente ornamental) que será observada mais à frente.

A partir daí, o restante do percurso da prosódia francesa confunde-se com a história da versificação: segundo Mallarmé, é no interior do verso que ela passa a ser pesquisada, sob a forma de um questionamento dos seus parâmetros clássicos e dos limites entre a poesia e a prosa. Seguindo essa premissa, seria natural que tudo começasse com os românticos, cujas principais contribuições ao tratamento da versificação teriam sido três: primeiramente, e mais importante, o *enjambement*. Esse recurso poético, que já havia sido observado e conceitualizado ao menos desde o medievo (AGAMBEN, 2002 [1996], p. 142), teria sido empregado de modo mais enfático pela geração romântica. Se, ainda de acordo com Agamben (*ibidem*, p. 142), o *enjambement* é “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica”, ele escancara a tensão entre o verso e a frase e, assim, problematiza os limites entre poesia e prosa.

Em segundo lugar, os românticos teriam conferido um caráter “ondulante” ao alexandrino, que pode ser associado à ruptura da distribuição acentual clássica. Um dos exemplos pioneiros dessa manipulação da organização interna dos hemistíquios do alexandrino pode ser encontrado nos dois versos que abrem “*À Propos d’Horace*”, longo poema de Victor Hugo datado de 1831. Conquanto o restante do poema apresente uma versificação com a tradicional divisão em dois hemistíquios, o dístico inicial opera uma redistribuição dos acentos: “*Marchands de grec! marchands de latin! cuistres! dogues!/Philistins! magisters! je vous hais, pédagogues!*” (HUGO, 1911 [1856], p. 46, grifos meus). No primeiro verso, o uso enfático das exclamações secciona o alexandrino em quatro partes bem definidas e desiguais; contudo, é o posicionamento da sexta sílaba em *-chands* que o desestabiliza mais fortemente, uma vez que a cesura não separa o verso em duas partes iguais (pelo contrário, divide a expressão “*marchands de latin*”). Já no segundo verso, a cesura na sexta sílaba opera de forma clássica, mas a pontuação acentua o ritmo anapéstico que fraciona o alexandrino em quatro núcleos de três sílabas. Essa ruptura da estrutura interna do alexandrino confere-lhe um contorno acentual e rítmico muito diferente daquele até então reservado ao verso e que aponta para a frase enquanto estrutura que extrapola a medida métrica clássica, mais uma vez tensionando a fronteira entre poesia e prosa.

A terceira e última contribuição romântica à versificação, conforme Mallarmé, teria sido a “*coupe ponctuée*”, expressão que merece uma explicação cuidadosa. O Littré (1956b, p. 981)

define “*coupe*” como “arranjo dos repousos no verso ou na frase”<sup>197</sup>; trata-se, evidentemente, da distribuição das pausas prosódicas do verso, que teriam sido ostensivamente sinalizadas pelos românticos com a pontuação. Como nota Eigeldinger (1983, p. 47-48), o uso de sinais de pontuação nas pausas serve aos aspectos rítmicos do verso, seja para uma marcação mais forte do ritmo, seja como uma forma de notação para a declamação poética. Porém, e mais significativo, pontuar graficamente as pausas serve também como uma baliza lógica para os *rejets*, uma modalidade de *enjambement* que desloca para o começo de um verso uma unidade linguística que, sintaticamente, pertence ao verso precedente. É, portanto, uma terceira maneira que os românticos encontraram de aproximar a poesia da prosa (e, simultaneamente, implicar a música nessa relação).

Essa primeira “fusão” de poesia e prosa efetuada pelo Romantismo, todavia, veio a se desfazer tão logo a pesquisa prosódica romântica estagnou e suas inovações na versificação começaram a se cristalizar em uma nova norma. Assim como a libertação da clausura clássica foi projetada e realizada como uma aproximação da prosa, a libertação da clausura romântica consistiu em um distanciamento da prosa, pensado como uma recuperação da “integridade” da poesia, logo, um retorno aos parâmetros clássicos do verso. Em uma das notas ao ensaio, Mallarmé (1985, p. 367-368) especifica que esse momento correspondeu ao Parnaso francês, cuja “cisão” do laço entre poesia e prosa teria privado o verso de toda subjetividade – a qual, como lembra Agostinho (2015, p. 646), é construída precisamente pela prosódia lírica. Por um lado, a volta ao alexandrino clássico obliterava toda possibilidade de tratamento subjetivo da prosódia, impedindo o poeta de alterar o “lugar e a dimensão das palavras”; por outro, a pretensão parnasiana de “encerrar, na expressão, a matéria dos objetos” por meio da descrição resultava em tamanha plasticidade que impossibilitava a penetração da subjetividade interpretativa do leitor. E, se o verso só pôde evoluir através da subjetivação da prosódia, o Parnaso esvaziou a poesia do seu “canto” subjetivo, substituindo-o pelos ruídos dos “volantes e correias” do mecanismo rítmico do alexandrino.

Como desdobramento desse desfazimento da fusão entre poesia e prosa, o passo seguinte só poderia ser um regresso da prosa. Este se deu com o verso livre, “feliz achado” e apanágio do Simbolismo. A visão que Mallarmé tem da história do verso francês, assim, revela-se como uma alternância entre tradição e revolução, entre metrificação e prosificação. Uma história, aliás, que não está fechada, pois a pesquisa prosódica romântica não se encerra com o verso livre; além disso, o “repouso balbuciante” da métrica francesa durante o período

---

<sup>197</sup> Eis a entrada completa, no original: “*Division, distribution. La coupe d’un poème, d’un ouvrage. Arrangement des repos dans le vers, dans la phrase. La coupe d’un vers, d’une phrase. Les coupes du style*”.

simbolista termina com as “dissensões” e dá lugar à época em que “*La Musique et les Lettres*” se situa “presentemente”, caracterizada por uma nova separação entre poesia e prosa. Tal separação introduz uma restauração do “verso de sempre” (MALLARMÉ, 1985, p. 352), o que poderia corresponder tanto ao conservadorismo da *École Romane* encabeçada por Jean Moréas e Charles Maurras a partir de 1891, quanto ao posterior uso que fez Valéry do alexandrino, em *La Jeune Parque* (1917).

Da mesma forma que a história política francesa permanece em aberto, e a instauração da República não encerrou a luta contra o autoritarismo (como atestam as referências a atentados anarquistas no ensaio), o paradigma clássico do verso teria “emprego intermitente” na história literária. Essa ideia de uma tradição intermitente é explorada um pouco mais a fundo em “*Crise de Vers*”:

Concedei que a poesia francesa, em razão da primazia no encantamento dada à rima, durante a evolução até nós, se atesta intermitente: brilha um lapso; esgota-o e espera. Extinção, ou antes usura de mostrar a trama, repetições. A necessidade de poetizar, por oposição a circunstâncias variadas, faz, agora, após um dos orgíacos excessos periódicos de quase um século comparável à única Renascença, ou a vez se impondo da sombra e do resfriamento, de modo algum! que o brilho difere, continua: o retempero, de ordinário escondido, se exerce publicamente, pelo recurso a deliciosas aproximações.<sup>198</sup> (MALLARMÉ, 1985, p. 241)

A história do verso francês caracteriza-se, então, também como uma espécie de eterno retorno da tradição: como o Mestre no “*Sonnet en -yx*”, ela nunca chega a ser efetivamente expulsa, mas se ausenta regularmente em “períodos de eclipse” (MALLARMÉ, 1985, p. 368) nos quais o verso clássico cede seu lugar aos influxos da prosa. No entanto, a alternância entre tradição e revolução não é uma mera substituição de uma poética por outra, um retrocesso periódico a um estado anterior do verso. Ela se apresenta como um progresso descontínuo da versificação, no qual os “orgíacos excessos” de aproximação da prosa promovidos pelo Romantismo e pelo Simbolismo necessitam ser interrompidos por uma volta à tradição para escapar da sua inevitável estagnação, e o verso clássico precisa eclipsar-se para poder colher os “complementos talvez supremos” (MALLARMÉ, 1985, p. 352) da renovação prosódica.

Entretanto, seguindo a reflexão mallarmaica, o verdadeiro beneficiário desse progresso descontínuo da versificação é o verso clássico. Embora as incursões pela prosa possuam valor

<sup>198</sup> “*Accordez que la poésie française, en raison de la primauté dans l’enchantement donnée à la rime, pendant l’évolution jusqu’à nous, s’atteste intermittente : elle brille un laps ; l’épuise et attend. Extinction, plutôt usure à montrer la trame, redites. Le besoin de poetiser, par opposition à des circonstances variées, fait, maintenant, après un des orgiaques excès périodiques de presque un siècle comparable à l’unique Renaissance, ou le tour s’imposant de l’ombre et du refroidissement, pas du tout ! que l’éclat diffère, continue : la retrempe, d’ordinaire cachée, s’exerce publiquement, par le recours à de délicieux à peu près.*”

intrínseco, pois delas “verdadeiras obras saíram, independentemente de um debate de forma” (MALLARMÉ, 1985, p. 352), tudo se passa como se elas estivessem a serviço de um aperfeiçoamento do alexandrino, e suas descobertas prosódicas permitissem realizar uma “segunda têmpera” do “instrumento” do verso e, assim, revitalizar a métrica francesa. Nisso, fica evidente o apreço que ainda subsiste em Mallarmé pelo “velho dogma do verso” (cf. carta de 7 de março de 1885 a René Ghil), como já assinalou Jacques Roubaud (1978, p. 14, tradução nossa):

Diferentemente de Rimbaud, para quem essa é uma obsessão maior, Mallarmé ataca apenas ocasionalmente, e de maneira muito econômica, o instrumento métrico (“o instrumento hereditário”). Pelo contrário, ele busca garantir sua sobrevivência ao aprofundar, de forma jamais realizada na França, nem antes nem depois, o sentido da métrica, de suas relações com a poesia e a língua.<sup>199</sup>

Tal apreço não entra em conflito com o projeto de arte moderna delineado em “*Richard Wagner, rêverie d'un poète français*”, pois o escrutínio das origens e a demolição do edifício da representação não implicam a destruição do verso tradicional – ao menos, não por inteiro. Essa constatação exige um exame mais cuidadoso dos pressupostos do projeto mallarmaico. A oposição frontal ao sistema da representação dá-se em razão da hierarquia que este propõe, a qual privilegia os processos descritivos da linguagem em detrimento dos processos sugestivos do estilo (que permanece rigidamente codificado). Ao adotar a sugestão como regime de sentido, a poesia moderna estabelece o primado da linguagem sobre os demais elementos da representação; e, se ela rejeita a prosódia clássica, é apenas na medida em que esta prescreve um uso descritivo e utilitário da língua, um estilo engessado e um ritmo que, de tão inflexível, torna-se mecânico e desprovido de qualquer caráter sugestivo. O que está em jogo, portanto, não é uma rejeição do alexandrino, mas, como proposto em “*Crise de Vers*”, descerrar o rígido e pueril mecanismo da sua medida, libertar o ouvido de seu contador artificial e, assim, discernir todas as combinações possíveis de seus doze timbres<sup>200</sup>. É dessa forma, inclusive, que o alexandrino conquistaria o direito aos “*délicieux à peu près*”, os quais poderiam ser compreendidos, nesse contexto, como um flerte deliberado do alexandrino com a prosódia do verso livre, um jogo com a tradição no qual ela “quase” se rompe.

<sup>199</sup> “*A la différence de Rimbaud, dont c'est une obsession majeure, Mallarmé n'attaque que très occasionnellement et très économiquement l'instrument métrique ( « l'instrument héréditaire » ), dont il cherche au contraire à assurer la survie en approfondissant, comme il n'a jamais été fait ailleurs en France, ni avant ni après, le sens de la métrique, de ses rapports à la poésie et à la langue.*”

<sup>200</sup> Minha paráfrase desse trecho, que constitui o décimo segundo parágrafo do ensaio citado, baseia-se na tradução de Luiz Carreira e Álvaro Faleiros.

Talvez um poema escrito por Mallarmé em 1894, “*Le Tombeau de Charles Baudelaire*”, illustre uma possibilidade dessa segunda têmpera do alexandrino:

O templo tumular divulga em sepulcral  
Boca de esgoto as gotas de lodo e rubis  
Abominavelmente algum ídolo Anúbis  
Todo o focinho a arder como um uivo brutal

Ou que o gás novo aviva a mecha trivial  
Submissa a opróbrios sabe-se de uma meretriz  
Ele acende selvagem um imortal púbis  
Cujo voo entre lâmpadas é sensual

Que louros a secar em vilas sem poente  
Votivos vão benzer como ela põe-se assente  
Inútil frente ao mármore de Baudelaire

No véu que vibra e a ela ausente a envolver  
Aquele a Sombra dele um vírus protetor  
Por sempre a respirarmos até no estertor.<sup>201</sup>

(MALLARMÉ, 1990, p. 35)

Sem a pretensão de uma análise métrica rigorosa, um olhar atento aos dois principais aspectos da estrutura interna do alexandrino (cesura e distribuição acentual) constata que doze versos do soneto respeitam os parâmetros clássicos de cesura. As duas exceções, já apontadas por Roubaud (1978, p. 41;43) como exemplos das violações mallarmaicas do alexandrino, ficam por conta do oitavo verso (*Dont le vol selon le réverbère découche*), cujas pausas prosódicas situam-se após a terceira e a nona sílabas poéticas, e do décimo primeiro verso (*Contre le marbre vainement de Baudelaire*), cuja pausa prosódica principal localiza-se após a oitava sílaba (*vainement*). Este último verso é considerado por Roubaud (1978, p. 45) um “elemento extremo” das violações métricas de Mallarmé.

Ainda mais notável na prosódia desse soneto, porém, é o modo como o movimento tortuoso da frase perturba o pulso do alexandrino e, conseqüentemente, a leitura da sua métrica. O deslocamento sintático do advérbio *abominablement*, os períodos compostos por subordinação que ocupam o quarto e o sexto versos e os desconcertantes truncamentos sintáticos do décimo e do décimo terceiro versos desfiguram os previsíveis contornos entoativos do alexandrino, e esse estranhamento aprofunda-se ainda mais com a ausência de sinais de

<sup>201</sup> “*Le temple enseveli divulgue par la bouche/Sépulcrale d’égout bavant boue et rubis/Abominablement quelque idole Anubis/Tout le museau flambé comme un aboi farouche//Ou que le gaz récent torde la mèche louche/Essuyeuse on le sait des opprobres subis/Il allume hagard un immortel pubis/Dont le vol selon le réverbère découche//Quel feuillage séché dans les cités sans soir/Votif pourra bénir comme elle se rasseoir/Contre le marbre vainement de Baudelaire//Au voile qui la ceint absente avec frissons/Celle son Ombre même un poison tutélaire/Toujours à respirer si nous en périssons*”.

pontuação, as assonâncias e aliteraões (*d'égout bavant boue et rubis; mèche louche; la ceint absente avec frissons*) e os *enjambements* entre o primeiro e o segundo versos (*bouche/Sépulcrale d'égout*) e entre o décimo e o décimo primeiro versos (*se rasseoir/Contre le marbre*). De certa forma, o fluxo da frase parece correr em sentido contrário ao do verso, fazendo com que ela predomine sobre o alexandrino e, por extensão, a prosa infiltre-se na poesia.

Voltando à história da versificação, a violenta guinada simbolista em direção à prosa só foi possível porque Verlaine, como mencionado quase *en passant* em “*Crise de Vers*”, teria preparado o terreno com seu verso “fluido” (MALLARMÉ, 1985, p. 241). A jovem geração simbolista haure do “riacho melodioso” do autor das *Fêtes Galantes* (MALLARMÉ, 1985, p. 121) para retomar a pesquisa romântica e repensar o “cânone hierático do verso” (*ibidem*, p. 241). Conquanto essa reaproximação da prosa alcance seu ápice com o verso livre, como se lê em “*La Musique et les Lettres*”, é importante lembrar que, em “*Crise de Vers*”, Mallarmé identifica no tratamento simbolista da versificação três abordagens distintas. Uma delas, naturalmente, é o verso livre, associado sobretudo ao trabalho poético de Jean Moréas, Francis Vielé-Griffin e Gustave Kahn; as outras duas são a abordagem “reservada” de Henri de Régnier, descrita como uma discreta flexibilização da métrica do alexandrino, e o seu “contrário”: o “*vers faux*” de Jules Laforgue, citado sucintamente como um “motim” contra o velho molde (MALLARMÉ, 1985, p. 242). Essas duas últimas abordagens, ainda que consideradas “infrações voluntárias e sábias dissonâncias” que incorrem na exasperação do “pedante” tradicionalista, são vistas como mais conservadoras – “fiéis” ao alexandrino, diz Roubaud (1978, p. 53) –, pois consistiriam em nada mais que um jogo que se coloca lado a lado com o verso clássico, e que se beneficia das suas reminiscências formais.

O verso livre, por outro lado, é o único tratamento da versificação que efetivamente dissolve a “medida [*nombre*] oficial” do alexandrino e que, portanto, pode ser considerado infiel e revolucionário. Com a dissolução dos limites métricos do verso tradicional, a língua evade-se da prosódia clássica e explora as possibilidades prosódicas desenvolvidas no âmbito da prosa. A questão aqui é que, para Mallarmé (1985, p. 367), assim como o verso é o princípio da poesia, o princípio da prosa é a frase; logo, ao romper radicalmente com a prosódia do alexandrino, o verso livre passa a se organizar em torno da frase. Daí que seu “agenciamento” métrico seja irregular: ele responde aos jorros e impulsos frasais. Nessa medida, o verso livre constitui um tipo de “prosa com cesura meditada” e, por isso, uma modalidade da versificação na qual poesia e prosa “voltam a se tornar paralelos”.

O aspecto mais importante do verso livre, entretanto, é que a fusão de poesia e prosa que ele opera é pensada por Mallarmé (1985, p. 352) como uma “modulação” do verso. Esse não é o primeiro termo do domínio musical empregado em contexto poético no ensaio: já haviam sido mencionados os “timbres” do verso e o “ouvido potente” dos românticos, e na sequência o verso será comparado a um “instrumento extenuado” pelo uso intenso dos simbolistas. Seria de pouca serventia recuperar a definição de modulação segundo a teoria musical, para então interpretar o sentido desse termo no raciocínio mallarmaico sobre o verso<sup>202</sup> pois, mesmo que o poeta conhecesse os parâmetros teóricos do conceito (e não há certeza disso), nada garante que ele os teria levado rigorosamente em consideração ao mobilizar a ideia de modulação. Assim como no caso do posicionamento de Mallarmé perante a obra e o projeto de Wagner, é menos proveitoso aferir o grau de compreensão que o poeta possuía do universo musical do que observar o contexto em que ele se vale desse universo, e a finalidade com que o mobiliza em sua reflexão.

Apesar disso, talvez seja interessante observar duas definições que o Littré (1957, p. 318) oferece de modulação: “passagem de um modo a outro, no canto ou na harmonia”; e “qualidade do estilo, comparado àquilo que é a modulação na música”. Se o que está em questão na modulação mallarmaica é a fusão de poesia e prosa, fica claro que o verso livre modula o verso clássico na medida em que faz com que ele passe do modo da poesia ao modo da prosa. A passagem para o modo da prosa significa nada menos do que o abandono do princípio do verso em favor do princípio da frase, ou seja, o transbordamento da medida<sup>203</sup> do verso e a acomodação da língua na medida da frase. Esse processo é, na verdade, mais complexo do que aparenta ser, pois ele se dá dentro da poesia, isto é, no seio de uma prática de versificação: a modulação do verso o faz exceder sua própria medida no momento mesmo de se medir, renegar seu próprio princípio no instante de execução do ato que coloca esse mesmo princípio em jogo, e isso evidencia o caráter equívoco que possui esse procedimento, tanto em sua dimensão teórica quanto na prática (o verso livre). A modulação, dessa forma, consiste em um acirramento agudo das tensões entre poesia e prosa e, por extensão, da contradição fundamental da poesia: a tensão entre a “tagarelice muda” da Música e o sentido claro das Letras (RANCIÈRE, 2007, p. 131). Modular é reviver o trauma do verso – a essência da crise.

Ao mesmo tempo, essa experiência traumática do verso é a única forma de desenvolver ferramentas, se não para sua superação, para tornar possível o convívio com o trauma. Fundindo

---

<sup>202</sup> Exercício que já foi realizado no artigo “Mallarmé: duas faces da modulação” (MOLINARI, 2021), e ao qual permito-me remeter uma última vez.

<sup>203</sup> Não é irrelevante que “modulação” venha do latim “*modulus*”, “medida”.

o princípio da prosa ao princípio da poesia, o verso livre funde a frase ao verso, de modo que a poesia passe a comportar em si a possibilidade da prosa, e o verso reorganize sua estrutura para acomodar a frase. É por isso mesmo que a modulação equivale a uma “conquista da prosa” (ROUBAUD, 1978, p. 62), inventando um modo de fazer prosa com o instrumento do verso; aliás, sendo o verso livre algo como uma “prosa com cesura meditada”, poder-se-ia considerá-lo uma quase prosa (*à peu près prose*), no sentido preciso em que o verso não deixa de ser verso ao realizar a travessia para o modo da prosa. Nessa perspectiva, as marcas da modulação surgem primeiro no estilo, que se torna mais livre do que aquele prescrito pelo verso. O modo da prosa dá-se, no estilo, com a assunção de um “tom” de prosa caracterizado tanto por uma recusa do tom comedido do alexandrino (seja no estilo clássico, seja na iteração plástica do Parnaso) quanto pelo ritmo prosódico mais imprevisível da prosa, a qual permitiria um constante processo de renovação do fluxo linguístico, com desvios, variações, desenvolvimentos, intervenções e retomadas<sup>204</sup>.

Não se pode deixar de notar que tais processos remetem diretamente a procedimentos estruturais da música – aos quais, diga-se de passagem, Baudelaire (2015 [1869], p. 5) parece referir-se no prefácio a *Le Spleen de Paris*, ao conceber sua “prosa poética, musical sem ritmo nem rima”. O reconhecimento desses procedimentos como recursos prosódicos, assim como a menção à modulação, implica uma percepção da música bastante diversa daquela que até então presidiu a noção de musicalidade poética. Basicamente limitada aos conceitos de melodia, harmonia e ritmo, a música do verso era tratada, de modo geral, em termos de sonoridade, especialmente no domínio da paronomásia e dos padrões rítmicos agenciados no interior do verso. Projetar a musicalidade para além dos limites do verso, renovando a noção de ritmo, indica o surgimento de uma nova ideia de música no horizonte estético, a qual está menos ligada à renovação wagneriana da ideia de música do que ao conceito musical que Mallarmé introduzirá e discutirá mais à frente neste ensaio. Nesses termos, modular o verso é chegar a uma nova musicalidade poética; é renegar a velha música da poesia e abraçar a nova música da prosa, a qual, pelo fato mesmo da modulação, torna-se a nova música da poesia.

Uma última colocação sobre a modulação mallarmaica faz-se necessária. Em “*Crise de Vers*”, a discussão sobre o verso livre também suscita a mobilização desse conceito, porém em contexto sutilmente diferente: “Ao que me parece brota já tarde uma condição verdadeira ou a possibilidade, de não apenas expressar-se, mas de modular-se, a seu critério”. A modulação do verso acarretaria a modulação daquele(a) que modula o verso; esta segunda forma de modular

<sup>204</sup> Não muito longe do “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso” das *Galáxias* de Haroldo de Campos (1984) – as quais, não à toa, são escritas em prosa.

consiste, na leitura de Siscar (2012, p. 50), em compor e organizar as tarefas específicas da poesia para, assim, “constituir-se como poeta”. Contudo, se a modulação se desenvolve, nesse caso, no próprio sujeito escritor e associa-se à expressão (colocando-se, aliás, como um além da expressão), aquilo que ela põe em jogo é a subjetividade – precisamente a subjetividade que havia sido potencializada com a fusão de poesia e prosa efetuada pelo Romantismo, e que o Parnaso logrou extirpar do verso. Como a subjetividade, na lírica, constrói-se pela prosódia (AGOSTINHO, 2015, p. 646), pode-se concluir que a modulação do sujeito escritor dá-se pela e na prática da versificação, ou seja, como consequência direta da modulação do verso e estritamente como construção discursiva. A operação geral da modulação, portanto, é tríplice e atinge, de um só golpe, o verso, a prosódia e a subjetividade.

Considerando que “modular-se” se contrapõe a “expressar-se”, a passagem de um modo de subjetividade para outro baliza-se na expressão e na construção prosódica do sujeito que ela propõe. É, por isso, a passagem de um eu poético transcendente e monolítico para uma outra subjetividade, situada além desse sujeito tipicamente romântico. Trata-se, assim, de uma abertura ontológica radical para o outro do eu poético, que não é senão o próprio poema, isto é, as palavras em seu agenciamento prosódico. Longe do gesto parnasiano de elidir o sujeito do poema, a modulação leva às últimas consequências a pesquisa romântica da subjetividade e institui o poema como sujeito, perfazendo o programa da “obra pura [que] implica a desapareição elocutória do poeta, o qual cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ, 1985, p. 248). Da mesma forma que o afastamento do Mestre, no “*Sonnet en -yx*”, permite que aflore a subjetividade do espaço que ele habita, o verso livre afasta o sujeito romântico e proclama o poema como “Sujeito sem sujeito” (LACQUE-LABARTHE, 2016, p. 157). Ele se torna, assim, pura subjetividade.

Tais são o contexto e as características do “estado literário” da França no início da década de 1890, as “circunstâncias” que mais tarde viriam a ser denominadas de crise do verso, ou crise de versos. Todavia, essa crise está aliada (e, na verdade, responde) a uma outra crise da poesia, à qual Mallarmé (1985, p. 353) refere-se como “crise ideal”. Com isso, a pesquisa lírica simbolista revela-se fundamentalmente como uma poética de (e da) crise; nesse aspecto, é um reflexo direto, ao menos na visão mallarmaica, da “crise social” (*ibidem*, p. 353) – que é também, e sobretudo, política. A crise ideal advém, antes de tudo, dos “tumultos” causados pela geração simbolista, a qual assumiu (para “desencargo da geração recente” que seria representada, presumivelmente, por Paul Claudel e Francis Jammes) a tarefa de escrutinar a escrita desde sua origem:

Tempestade, lustral; e, em transtornos, tudo para desencargo da geração recente, o ato de escrever foi examinado desde sua origem. Bem antes, pelo menos, quanto a um ponto, eu o formulo: — A saber, se é o caso de escrever. Os monumentos, o mar, a face humana, em sua plenitude, nativos, conservando uma virtude bem mais atraente do que o que oculta uma descrição, evocação dizeis, alusão eu sei, sugestão: essa terminologia meio de acaso atesta a tendência, uma muito decisiva, talvez, pela qual a arte literária passou, ela a limita e a isenta.<sup>205</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 352-353)

Em outras palavras, o escrutínio das origens da escrita diz menos respeito a uma interrogação da própria possibilidade do ato de escrever, como supôs Lacoue-Labarthe (2016, p. 148), do que a uma investigação da razão de escrever – logo, do lugar da escrita. No quadro do projeto de arte deliberadamente moderno do Simbolismo francês, a razão é evidente: romper com a tradição, dissolver os moldes clássicos ou, mais exatamente, rejeitar a antiga razão para escrever. Como visto mais acima, essa investigação desenrolou-se notavelmente no problema específico da poesia, o paradigma do verso, culminando no “achado” do verso livre. Isso não impediu, no entanto, que ela se estendesse ao problema geral das Letras, a saber, sua relação com a realidade, a qual havia sido definida e codificada de modo bastante rígido pela poética clássica: a representação das personagens e ações era regulada por princípios de genericidade, conveniência e atualidade que impunham uma certa hierarquia e, assim, ordenavam a realidade de acordo com valores políticos tradicionais<sup>206</sup> (como discutido no capítulo anterior desta tese). É esse sistema da representação que os simbolistas submetem a investigação, constatando a brutalidade do “pensamento exato” que comanda a ordenação da realidade (MALLARMÉ, 1985, p. 247) e cuja razão eles questionam com a seguinte proposta: se ainda há alguma razão para a escrita, ela está em conservar a “virtude” da modernidade no fazer literário, ou seja, não permitir que a “descrição” clássica oculte a realidade sob o véu da sua representação. Isso significa que a tarefa da literatura moderna passa a ser a invenção de um novo modo de representação, baseado em uma “tendência” alternativa à descrição – a evocação, alusão ou sugestão –, que dê conta de escrever os “monumentos” da realidade (a natureza e a humanidade) em toda a sua plenitude, em seu estado bruto ou “nativo”.

<sup>205</sup> “*Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l’acquit de la génération récente, l’acte d’écrire se scruta jusqu’en l’origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : — À savoir s’il y a lieu d’écrire. Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu’ait subie l’art littéraire, elle le borne et l’exempte.*”

<sup>206</sup> A esse respeito, Théodore de Banville ressaltou, na introdução ao seu *Petit Traité de Poésie Française* (1871), que Ronsard propôs explicitamente esse sistema clássico da representação em seu *Abrégé de l’Art poétique français* (1565). A conclusão (nada surpreendente) que Banville (1871, p. 8) extrai das palavras de Ronsard é de que “o verso é necessariamente religioso”.

A crise ideal, portanto, é nada mais que a crise da representação. Nesse sentido, o escrutínio da escrita aprofunda-se nas origens da retórica clássica e se depara com uma segunda investigação, acerca da possibilidade de escrever fora do sistema da representação. Ou, como pergunta Mallarmé, se as Letras conseguiriam existir à parte da “convenção” das “épocas clássicas”:

Melhor parar por aqui? e de onde tiro o sentimento de que cheguei relativamente a um assunto muito mais vasto talvez a mim mesmo desconhecido, essa renovação de ritos e de rimas; para alcançá-lo, se não para tratar dele? Tamanha gentileza como um convite a falar do que amo; bem como a considerável apreensão diante de uma expectativa estrangeira, me trazem de volta não sei que antigo desejo muitas vezes denegado pela solidão, alguma noite prodigiosamente me dar conta a fundo e alto da crise ideal que, tanto quanto uma outra, social, põe à prova alguns: ou, imediatamente, apesar do que uma tal questão diante de um auditório dedicado às elegâncias escriturais tem de repentina, prosseguir: — **Algo como as Letras existe; outra (uma convenção foi, nas épocas clássicas, isso) além do refinamento, rumo a sua expressão cinzelada, das noções, em todos os domínios?** A observância que um arquiteto, um legista, um médico para perfazer a construção ou a descoberta, os eleva ao discurso: enfim, que tudo o que emana do espírito, se reintegra. De forma geral, não importam as matérias?

Muito poucos enfrentaram esse enigma, que ensombrece, assim como o faço, tardiamente, surpreendido por uma brusca dúvida concernente àquilo de que gostaria de falar com ela. Este tipo de investigação foi talvez eludido, em paz, como perigoso, por aqueles que, intimados por uma faculdade, se lançaram afoitos a sua injunção; temendo diminuí-la à luz da resposta. Todo desígnio dura; ao que se impõe ser por uma fé ou facilidades, que fazem que seja, segundo si. Admirem o pastor, cuja voz, esbarrando em rochas malinas, nunca retorna a ele segundo a perturbação de uma risada sarcástica. Tanto melhor: há por outro lado conforto, e maturidade, em demandar um sol, mesmo se pondo, sobre as causas de uma vocação.

Ora, eis que nesse intimação extraordinária, agora mesmo, revogando os títulos de uma função notória, quando se tratava, antes, de enguirlandar o altar; a essa súbita invasão, como uma sorte indefinível de desconfiança (nem mesmo diante de minhas forças), respondo com um exagero, claro, e advertindo vocês: — **Sim, que a Literatura existe e, se quiserem, sozinha, à exclusão de tudo.** Realização, ao menos, à qual não é dado nome melhor.<sup>207</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 353-354, grifos nossos)

<sup>207</sup> “Faut-il s’arrêter là et d’où ai-je le sentiment que je suis venu relativement à un sujet beaucoup plus vaste peut-être à moi-même inconnu, que telle rénovation de rites et de rimes ; pour y atteindre, sinon le traiter. Tant de bienveillance comme une invite à parler sur ce que j’aime ; aussi la considérable appréhension d’une attente étrangère, me ramènent on ne sait quel ancien souhait maintes fois dénié par la solitude, quelque soir prodigieusement de me rendre compte à fond et haut de la crise idéale qui, autant qu’une autre, sociale, éprouve certains : ou, tout de suite, malgré ce qu’une telle question devant un auditoire voué aux élégances scripturales a de soudain, poursuivre : — Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ; autre (une convention fut, aux époques classiques, cela) que l’affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine. L’observance qu’un architecte, un légiste, un médecin pour parfaire la construction ou la découverte, les élève au discours : bref, que tout ce qui émane de l’esprit, se réintègre. Généralement, n’importe les matières. Très peu se sont dressé cette énigme, qui assombrit, ainsi que je le fais, sur le tard, pris par un brusque doute concernant ce dont je voudrais parler avec élan. Ce genre d’investigation peut-être a été éludé, en paix, comme dangereux, par ceux-là qui, sommés d’une faculté, se ruèrent à son injonction ; craignant de la diminuer au clair de la réponse. Tout dessein dure ; à quoi on impose d’être par une foi ou des facilités, qui font que c’est, selon soi. Admirez le berger, dont la voix, heurtée à des rochers malins jamais ne lui revient selon le trouble d’un ricanement. Tant mieux : il y a d’autre part aise, et maturité, à demander un soleil, même couchant, sur les causes d’une vocation. Or, voici qu’à cette mise en demeure extraordinaire, tout à l’heure, révoquant les titres d’une fonction notoire, quand s’agissait, plutôt, d’enguirlander l’autel ; à ce subit envahissement, comme d’une sorte indéfinissable de défiance (pas même

O raciocínio mallarmaico, aqui, alcança um espantoso rigor ontológico. Toda atividade humana na realidade (seja essa atividade uma construção ou uma descoberta), qualquer que seja seu domínio ou matéria (desde a arquitetura até a medicina), é necessariamente uma emanção do espírito humano. E tudo que emana do espírito, prossegue Mallarmé, deve reintegrar-se a ele justamente para se legitimar (e, assim, se “perfazer”) enquanto realidade. A reintegração do espírito ao espírito dá-se por meio de uma elevação do fato ao discurso; logo, por meio das Letras. Transpor um fato à esfera das Letras consiste em afinar (mas também apurar, depurar) a sua noção até obter sua expressão discursiva mais burilada, de acordo com as normas da retórica clássica.

Nessa perspectiva, as Letras resumem-se a um trabalho com o discurso: o cinzelamento de um verso ou a estrutura de uma argumentação, o relato de uma descoberta científica ou o laudo oficial emitido por um médico legista, todos concernem igualmente às Letras como formas predeterminadas de ordenar e codificar a realidade segundo uma convenção<sup>208</sup>. Quando Mallarmé inquire se existe algo como as Letras além desse trabalho genérico com o discurso dentro dos princípios da retórica, pode-se dizer que sua questão possui dois gumes: por um lado, seria possível transformar a escrita em algo mais do que uma forma de impor, à realidade e ao espírito humano, a ordenação e os valores de um sistema político caduco? A escrita, digamos, como uma forma de sonhar uma nova organização social e uma nova relação com o mundo? Por outro lado, aquilo que for escrito fora desses moldes será digno de ser chamado Letras, isto é, será reconhecível como discurso? De uma forma ou de outra, o que está em questão na pergunta mallarmaica diz respeito essencialmente à possibilidade de sobrevivência da poesia na modernidade, como já apontou Federica Spinella (2018, p. 59).

Essa interrogação dúplice é respondida sem demora pelo próprio poeta: sim, as Letras existem para além da representação clássica; mas, ao romper os limites do sistema da representação e do “emprego elementar do discurso”, elas se excluem da esfera da comunicação escrita e, conseqüentemente, assumem um caráter de exceção entre os “gêneros de escritos” (MALLARMÉ, 1985, p. 251), passando a se chamar exclusivamente Literatura. A resposta de Mallarmé engendra duas constatações: primeiramente, que a quase totalidade dos gêneros que compõem as Letras não suportam a ruptura representativa, ou seja, são incapazes de aderir ao

---

*devant mes forces), je répons par une exagération, certes, et vous en prévenant — Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout. Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné.*”

<sup>208</sup> Nisso, os escritores não seriam mais que “funcionários”, como se indignou Rimbaud (2013 [1871], p. 88) na segunda carta do Vidente; indignação que reverbera no “lirismo funcionário público” ao qual alude Manuel Bandeira em sua “Poética” (1930).

programa moderno<sup>209</sup> (daí que a fratura da representação seja também uma depuração das Letras); secundamente, que a Literatura é o único gênero textual que sobrevive à morte da representação (ou, o que dá no mesmo, que consegue lidar com o trauma das Letras) – e isso não significa, logicamente, que a ruptura do sistema da representação seja um pré-requisito para toda literatura, pois o “velho teatro” não deixa de ser literatura apenas por ser representativo. Porém, a fratura da representação é pré-condição para a modernidade e, nesse sentido, é apenas na Literatura que há a capacidade de elaborar um discurso de fato moderno, precisamente porque só ela é capaz de superar a condição de “meio” de comunicação e se tornar um “princípio”<sup>210</sup> (MALLARMÉ, 1985, p. 355).

A principal razão para a literatura, à exclusão de todos os demais gêneros escritos, estar apta a integrar (e, na verdade, constituir) o projeto das Letras modernas encontra-se no seu próprio modo de funcionamento. O “mecanismo literário” admite e, mais do que isso, exige algo “além” da representação:

*Outra coisa..* parece que o esparso frêmito de uma página não quer senão adiar ou palpita de impaciência, com a possibilidade de outra coisa.

Sabemos, cativos de uma fórmula absoluta, que, por certo, só é aquilo é. Incontinenti afastar contudo, sob um pretexto, o engodo, acusaria nossa inconsequência, seu agente, e seu motor eu diria se não me repugnasse operar, em público, a desmontagem ímpia da ficção e consequentemente do mecanismo literário, para expor a peça principal ou nada. Mas, venero como, por meio de um truque, projeta-se, a alguma elevação proibida e de raios! a consciente lacuna em nós do que lá em cima fulgura.<sup>211</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 355-356)

Esse “além” apresenta-se como a “possibilidade de outra coisa” que assombra toda literatura: é a realidade em sua plenitude, que “falta” na representação literária e espreita a escrita assim como o sonho espreita a vigília. Vê-se, com isso, que toda literatura, clássica ou moderna, possui um estatuto de exceção no sistema das Letras, pois a desconfiança para com a convenção

<sup>209</sup> Essa seria uma constatação melancólica: quase toda a comunicação humana que se dá cotidianamente está a serviço da reiteração (logo, da manutenção) de uma política decrépita, de uma visão convencional da realidade. A tarefa da literatura, portanto, seria uma tarefa de Sísifo. O ponto de vista de Mallarmé, entretanto, não parece ser tão pessimista: em “*Crise de Vers*” (MALLARMÉ, 1985, p. 251), ele parece dar de ombros para a “universal reportagem” (*cela va*), cuja onipresença só serve para reforçar a responsabilidade do escritor e da literatura, último refúgio do sonho.

<sup>210</sup> Daí, inclusive, que ela possua autonomia para violar a ortografia: pois a literatura possui sua própria “forma de notar”, isolada do “legado dos antigos grimórios”.

<sup>211</sup> “*Autre chose.. ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose. Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet au-delà en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.*”

de escrita é inerente ao seu mecanismo fundamental, o qual se efetiva na abertura (premeditada ou não) de frestas na representação. Nesse contexto, aquilo que caracteriza a Literatura moderna é simplesmente a rejeição do mecanismo ordenador da representação e a instituição do mecanismo literário como princípio de escrita – e da desconfiança como método, do sonho como lastro.

Se o método previsto por Mallarmé para o advento da Literatura fundamenta-se na desconfiança para com a representação, é porque, de outra parte, ele requer que a confiança do sujeito escritor seja depositada em outro elemento: a palavra. Essa mudança do centro de gravidade da escrita, que passa da norma (logo, da gramática) para a língua<sup>212</sup>, não é gratuita, pois a palavra, em virtude da sua própria natureza, permite vislumbrar o além:

Um homem pode advir, em completo esquecimento — nunca convém ignorar senão propositalmente — do atravancamento intelectual dos contemporâneos; a fim de saber, conforme algum recurso muito simples e primitivo, por exemplo, a sinfônica equação própria às estações, hábito de raio e de nuvem; duas observações ou três de ordem análoga a esses ardores, a essas intempéries por onde nossa paixão deriva dos diversos céus: **se ele, recriado por si mesmo, tomou o cuidado de salvar de seu desentulho estritamente uma devoção às vinte e quatro letras como elas, pelo milagre da infinidade, se fixaram em alguma língua a sua, então um sentido para suas simetrias, ação, reflexo, até uma transfiguração no termo sobrenatural, que é o verso; ele possui, esse civilizado edênico, acima de outro bem, o elemento de felicidades, uma doutrina ao mesmo tempo que um rincão. Quando sua iniciativa, ou a força virtual dos caracteres divinos lhe ensina a colocá-los em obra.**

Com a ingenuidade de nosso acervo, esse legado, a ortografia, dos antigos grimórios, isola, enquanto Literatura, espontaneamente ela, uma forma de anotar. Meio, que mais ! princípio. O rodeio de tal frase ou o lago de um dístico, copiados sob nossa conformação, ajudam a eclosão, em nós, de percepções e de correspondências.<sup>213</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 354-355, grifo nosso)

Como elas nascem de um “milagre da infinidade”, as palavras são “caracteres divinos”, nem humanos, nem mundanos. Em decorrência dessa natureza divina, elas não pertencem ao

<sup>212</sup> Nesses termos, tratar-se-ia de uma modulação da própria escrita, que vem se juntar à modulação do verso e da subjetividade.

<sup>213</sup> “*Un homme peut advenir, en tout oubli — jamais ne sied d’ignorer qu’exprès — de l’encombrement intellectuel chez les contemporains ; afin de savoir, selon quelque recours très simple et primitif, par exemple la symphonique équation propre aux saisons, habitude de rayon et de nuée ; deux remarques ou trois d’ordre analogue à ces ardeurs, à ces intempéries par où notre passion relève des divers ciels : s’il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l’infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu’à une transfiguration en le terme surnaturel, qu’est le vers ; il possède, ce civilisé édennique, au-dessus d’autre bien, l’élément de félicités, une doctrine en même temps qu’une contrée. Quand son initiative, ou la force virtuelle des caractères divins lui enseigne de les mettre en œuvre. Avec l’ingénuité de notre fonds, ce legs, l’orthographe, des antiques grimoires, isole, en tant que Littérature, spontanément elle, une façon de noter. Moyen, que plus ! principe. Le tour de telle phrase ou le lac d’un distique, copiés sur notre conformation, aident l’éclosion, en nous, d’aperçus et de correspondances.*”

domínio do real, mas do possível, do virtual – ou, nos termos usados em “*Crise de Vers*”, do sonho e do canto que constituem, “antes de tudo”, a natureza do “dizer” (MALLARMÉ, 1985, p. 252). A “força virtual” da palavra, assim, é capaz de operar uma “transfiguração” do discurso, projetando-o para a pura virtualidade situada além da representação. Esse domínio “sobrenatural” do possível para o qual é transposto o discurso não é outro senão o território (*contrée*) legítimo do verso, no qual a língua “reencontra sua virtualidade” (MALLARMÉ, 1985, p. 252).

Entretanto, o “termo sobrenatural” do verso só pode existir em uma relação dicotômica com um termo natural, e este não é (nem pode ser) a prosa, pois, conforme proposto em um dos primeiros parágrafos de “*La Musique et les Lettres*”, “o verso é tudo, desde que se escreva” – e, nesse sentido, Mallarmé toma bastante cuidado para descrever os procedimentos de transfiguração do discurso em termos de “simetrias, ação, reflexo”, que podem ser explorados tanto em poesia quanto em prosa. O termo natural ao qual o verso se opõe, e que designa a realidade ordenada pela representação, são as Letras em sua perspectiva clássica, isto é, a universal reportagem.

Dessa maneira, a dicotomia natural *versus* sobrenatural explicita o problema fundamental da palavra que constitui, no fundo, o trauma das Letras. A transfiguração do discurso e o encontro com o sobrenatural só acontecem de fato se forem respeitadas as condições da obra pura, ou seja, se é a “iniciativa” das próprias palavras (e não da gramática) que as agencia no verso. Uma vez que, no sistema das Letras (incluindo a literatura em seu modo tradicional), é a iniciativa da convenção retórica que organiza o discurso, a força virtual das palavras permanece em estado de latência. Os “caracteres divinos”, portanto, são impedidos de retornar ao seu além “edênico” e permanecem confinados no domínio do natural; assim como o albatroz baudelaireano, que é capturado em pleno voo e forçado a viver em um domínio estranho à sua natureza, a palavra é sequestrada pela representação, e sua existência discursiva dá-se no exílio da universal reportagem. Torna-se evidente, com isso, que o caráter equívoco da palavra (advindo de uma tensão constante entre representação e antirrepresentação), segundo Mallarmé, não é devido à sua natureza, mas ao uso que faz dela o sistema clássico da representação – o qual se revela como um dispositivo político criado com a pretensão de neutralizar a força virtual da palavra ou, para usar uma expressão cara à crítica mallarmeana, fixar seu acaso. Pretensão essa que se concretiza em todos os gêneros das Letras, menos na literatura, cujo mecanismo discursivo alimenta-se precisamente desse manancial de virtualidade.

Na mesma medida em que se estabelece como um método da desconfiança, a operação moderna é também um método de “devoção” às palavras e ao sonho. Seus procedimentos de escrita dão-se, naturalmente, em oposição direta àqueles prescritos pela retórica clássica: narrar, ensinar e descrever, como resume Mallarmé (1985, p. 251) em “*Crise de Vers*”. Tais procedimentos representativos testemunhariam uma tentativa (evidentemente, baldada) de reiterar e, por isso, “acrescentar” algo à realidade por meio do discurso. O método moderno, por sua vez, está menos interessado em “criar” do que em desvelar o real; daí que os procedimentos de escrita por ele determinados digam respeito a um “estado interior” do mundo:

A Natureza tem lugar, nada se acrescentará a ela; apenas cidades, as vias férrea e várias invenções que formam nosso material.

**Todo o ato disponível, para sempre e somente, permanecer apreender as relações, entretempo, raras ou multiplicadas; conforme algum estado interior e que se deseje estender à vontade, simplificar o mundo.**

Igual a criar: a noção de um objeto, escapando, que falta.

**Semelhante ocupação basta, comparar os aspectos e seu número tal como ele roça nossa negligência: despertando nele, para ornamentação, a ambiguidade de algumas figuras belas, nas intersecções.** O total arabesco, que os une, tem vertiginosos saltos em um pavor que reconhecido; e ansiosos acordes. Advertindo por tal desvio, em vez de desconcertar, ou que sua similitude consigo mesmo, subtrai-o confundindo-o. Ciframento melódico calado, desses motivos que compõem uma lógica, com nossas fibras. Que agonia, também, que a Quimera agita derramando por suas feridas de ouro a evidência de todo o ser parelho, nenhum torção vencida falseia ou transgride a onipresente Linha espaçada de todo ponto a todo outro para instituir a Ideia; senão sob o rosto humano, misteriosa, dado que uma Harmonia é pura.

Surpreender habitualmente isso, marcá-lo, me atinge como uma obrigação de quem desencadeou o Infinito; cujo ritmo, entre os botões do teclado verbal, se entrega, como sob a interrogação de um dedilhado, ao emprego das palavras, aptas, cotidianas.<sup>214</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 356-357, grifos nossos)

Escrever (aliás, escrever literatura) é, primeiramente, “captar as relações” virtuais subjacentes à realidade e, em seguida, “comparar os aspectos” dessa virtualidade. A colocação

<sup>214</sup> “La Nature a lieu, on n’y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel. Tout l’acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d’après quelque état intérieur et que l’on veuille à son gré étendre, simplifier le monde. À l’égal de créer : la notion d’un objet, échappant qui fait défaut. Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu’il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l’ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d’anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffrement mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. Quelle agonie, aussi, qu’agite la Chimère versant par ses blessures d’or l’évidence de tout l’être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l’omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l’Idée ; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu’une Harmonie est pure. Surprendre habituellement cela, le marquer, me frappe comme une obligation de qui déchaîne l’Infini ; dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l’interrogation d’un doigté, à l’emploi des mots, aptes, quotidiens.”

de que “basta” seguir esses dois procedimentos é reveladora da diferença incontornável de propósito (ou “razão”) entre a operação moderna e a representação clássica. Embora demande as etapas de captação e comparação, o tradicional método da retórica possui como fim ostensivo os procedimentos de seleção que consistem na ordenação dos aspectos e hierarquização das relações. Limitando-se a captar e comparar as relações virtuais que compõem a realidade, a poética simbolista recusa a ordenação do mundo como um brutal procedimento prescritivo (logo, autoritário) de negação do sonho e da possibilidade e, conseqüentemente, preserva e “desperta” a “ambigüidade” que a retórica clássica busca neutralizar. Isso não quer dizer que a Literatura prescindia de todo e qualquer gesto organizador: no caso de Mallarmé, por exemplo, há uma rigorosa organização dos aspectos e relações, que se efetiva por meio de uma intrincada organização sintática da ordem da coordenação e da subordinação. Essa é, na verdade, a reordenação do mundo (RANCIÈRE, 1996, p. 31) no sentido de um abandono do princípio de ordem unívoco do velho sistema de valores políticos, e uma abertura a possibilidades não-hierárquicas de organização do sentido e da realidade.

O desvelamento do estado interior da realidade expõe uma teia de relações virtuais harmônicas que a escrita, para instituir a “Ideia” da realidade além da representação, deve captar e comparar em sua totalidade. É significativo que a “Harmonia” resultante dessa perspectiva total das relações que constituem o real seja caracterizada por Mallarmé como “pura” pois, assim como a “obra pura” advém da força ou iniciativa própria das palavras, ela diz respeito à “lógica” própria dessas relações ou “motivos” virtuais. E, se tal lógica se associa diretamente às “nossas fibras”, ela deve diferir radicalmente da lógica racional da retórica; isso se dá em duas instâncias distintas: nos seus “saltos” e “acordes”, movimentos de articulação contrários ao encadeamento retórico tradicional; e nas suas relações pautadas pela vertigem e pela ansiedade, pela “agonia” e o “pavor” que, não obstante, são capazes de originar “figuras belas” quando se interseccionam. Nessa última instância, observa-se o maior distanciamento em relação à representação clássica, cujas noções de harmonia e de pureza (particularmente sob a rubrica do belo e do agradável) excluem as tensões e dissonâncias tão evidentes na visada harmônica moderna. Nessa medida, o programa moderno da escrita implica não apenas conceber a realidade como descontínua, mas também rejeitar o gesto escritor clássico que ensaia atenuar ou neutralizar essa descontinuidade por meio de uma seleção e ordenação autoritárias dos aspectos mais interessantes para a manutenção de um sistema político tradicional.

O termo empregado por Mallarmé como modelo para a estrutura virtual que a escrita revela ao “marcar” as relações entre os aspectos do estado interior da realidade é de particular interesse, especialmente porque designa uma estrutura bastante diversa do edifício (ou

república) da representação clássica (RANCIÈRE, 2007, p. 25). O “total arabesco” que surge, ligando os aspectos do mundo, é evocado em função de seu caráter estritamente decorativo ou, para remeter à discussão mallarmaica sobre as pesquisas prosódicas no início do ensaio, ornamental. Classificado por Wolfgang Kayser (1986 [1957], p. 20-22), junto ao mourisco e o grotesco, como um gênero de arte ornamental, o arabesco é assim definido pelo Littré (1956a, p. 534): “Termo de pintura e escultura. Ornamentos que consistem em entrelaçamentos de folhagens, flores, animais etc.”. Na medida em que a ornamentação se caracteriza pela simultaneidade e pela imobilidade, o modelo organizacional do arabesco propõe à escrita um regime diametralmente oposto à descrição e à hierarquia.

Ainda mais importante do que isso, no entanto, Mallarmé insiste em ancorar esse termo das artes visuais no universo musical<sup>215</sup>: primeiramente, descrevendo as relações entre os aspectos com um léxico oriundo da música (“saltos” e “acordes”); depois, definindo o arabesco como uma “cifragem melódica calada”. A redundância da expressão que serve de epíteto para a partitura musical (pois cifrar música é, por definição, o ato de calar uma melodia) enfatiza que o paralelo entre literatura e música não se dá em função da dimensão sonora. Pelo contrário, a aproximação entre essas duas artes ocorre por meio da escrita, a qual não apenas tem a capacidade de captar a totalidade das relações virtuais do mundo (tanto as de tensão quanto as de distensão, tanto as de consonância quanto as de dissonância) como também está apta a marcar ou cifrar essas relações e motivos. Uma vez mais, o “*Sonnet en -yx*” oferece um emblema para o raciocínio poético de Mallarmé: o *ptyx*, que é o bibelô de inanição sonora. É isso que diz, substancialmente, a célebre passagem de “*Crise de Vers*”:

pois, não é de sonoridades elementares pelos cobs, as cordas, as madeiras, inegavelmente mas da intelectual fala em seu apogeu que deve com plenitude e evidência, resultar, enquanto conjunto das relações existindo em tudo, a Música.<sup>216</sup>  
(MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 250)

Essas considerações antecipam a principal reflexão mallarmaica sobre a música em sua relação com a poesia, que será discutida mais adiante. Embora uma porção expressiva da crítica

<sup>215</sup> Na música clássica, o arabesco é também uma forma musical baseada em ornamentações (harmônicas e melódicas) de um ou mais temas, que se popularizou em meados do século XIX e cujo exemplo mais célebre, não por acaso, é *Deux Arabesques* (1891), de Debussy. Apesar disso, parece pouco provável que Mallarmé tivesse em mente a acepção musical do termo; ele aparenta distanciar-se até mesmo do sentido que Edgar Allan Poe (1840) confere ao arabesco no título das *Tales of the grotesque and arabesque*, o qual se associa a uma qualidade do efeito ou impressão pitoresca causados pela literatura e ilustrados com os termos “*gloom*” e “*germanism*” (KAYSER, 1986, p. 75).

<sup>216</sup> “car, ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.”

mallarmeana interprete essa reflexão como a conhecida ideia de que a poesia é a verdadeira música – desde L.-J. Austin (1959, p. 37) até Arnaud Buchs (2016, p. 56), passando por Laurent Mattiussi (2001, p. 5) –, a leitura proposta nesta tese interpreta-a como a reformulação radical da noção de música e, por extensão, da relação dessa arte com a poesia. Tal como na reformulação das noções clássicas de verso, literatura e Letras, ela se dá na tensão entre o mundo clássico e a modernidade, e é eminentemente política. Sua primeira constatação, como visto acima, é a decrepitude da noção tradicional de música (logo, de musicalidade) enraizada no som. Nesse sentido, observa-se aqui o início de um projeto de reforma do paradigma musical da poesia, que se valerá desse esvaziamento sonoro como ponto de partida para uma perscrutação da natureza e da razão da música.

A comparação do modelo organizacional da escrita com uma partitura serve também para anunciar a chegada da música na discussão poética de *“La Musique et les Lettres”*:

Sei que a Música ou o que se convencionou nomear assim, na acepção ordinária, limitando-a às execuções concertantes com o apoio, das cordas, dos metais e dos sopros e essa licença, ainda, que a ela se junte a palavra, esconde uma ambição, a mesma; exceto que nada se diga dela, porque não se entrega de bom grado. Por outro lado, a esse traçado, há um minuto, das sinuosas e moventes variações da Ideia, que o escrito reivindica fixar, aconteceu, talvez, com alguns de vocês, de confrontar a tais frases uma reminiscência da orquestra; em que sucede a entradas na sombra, depois de um redemoinho ansioso, de repente a eruptiva múltipla convulsão da claridade, como as já próximas irradiações de um amanhecer; vão, se a linguagem, pela retemperação e o impulso purificantes do canto, não lhe confere um sentido.<sup>217</sup>  
(MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 357-358)

A música surge na esteira do corolário da longa e profunda reflexão sobre a “crise ideal” que ocupa boa parte da primeira metade do ensaio, e que versa especificamente sobre a “ambição” da poesia na modernidade. Ao alcançar a formulação final dessa ambição como o “traçado” das “sinuosas e móveis variações da Ideia”, Mallarmé apercebe-se da “reminiscência da orquestra” que ronda todo o seu raciocínio e constata, sem a menor surpresa, que o objetivo (ou tarefa) da poesia moderna é idêntico àquele da música. De fato, talvez não seja surpreendente a constatação de que a música ambiciona mais do que o arranjo agradável dos sons, pois tal visão tradicional da música já vinha sendo questionada ao menos desde o

<sup>217</sup> “Je sais que la Musique ou ce qu’on est convenu de nommer ainsi, dans l’acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours, des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu’elle s’adjoigne la parole, cache une ambition, la même ; sauf à n’en rien dire, parce qu’elle ne se confie pas volontiers. Par contre, à ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l’Idée, que l’écrit revendique de fixer, y eut-il, peut-être, chez quelques-uns de vous, lieu de confronter à telles phrases une réminiscence de l’orchestre ; où succède à des rentrées en l’ombre, après un remous soucieux, tout à coup l’éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiações d’un lever de jour : vain, si le langage, par la retrempe et l’essor purifiants du chant, n’y confère un sens.”

lançamento da *Revue Wagnérienne*; em 1894, após a exaustão do Simbolismo, a nova visão da música, acentuadamente metafísica, já era um lugar-comum literário. Nenhuma surpresa, também, no alinhamento da poesia moderna com a música, palavra de ordem do projeto simbolista.

O surpreendente, porém, é que a ambição metafísica da música está completamente desvinculada da discussão sobre o verso, isto é, da “crise do verso” na qual o Simbolismo viria a renovar a musicalidade da poesia por meio do verso livre. Essa é uma consequência direta do fato de que a ambição metafísica, tanto na música quanto na poesia, está completamente desvinculada da dimensão sonora – algo que já pôde ser verificado com a evocação da partitura mais acima, e que é reforçado pela proposição de que a música “esconde” seu objetivo sob a convenção das “execuções concertantes”. A tarefa metafísica que a música partilha com a poesia moderna, portanto, diz respeito à representação; particularmente, a um modo específico de representar, dedicado a traçar as variações da Ideia e, com isso, cartografar as relações virtuais do mundo.

A esse propósito, Rancière (2007, p. 132) já havia apontado que Mallarmé recorre a outras linguagens estéticas em sua busca pelos termos de uma gramática não representativa para a literatura; nesse quadro, a comparação com a música poderia ser considerada inevitável. Com efeito, o encontro com a música dá-se, aqui, precisamente sob a égide da representação, e não da obscuridade, do mistério ou da pureza. Contudo, nota-se que o recurso musical figura no raciocínio mallarmaico como um fato *a posteriori* da crise da representação que deu origem à tarefa da poesia moderna; isso significa que não foi a música responsável pelo escrutínio das origens da escrita (nem partícipe nele) e, conseqüentemente, não pode ter servido de modelo para a elaboração da poética moderna. Ela surge, pelo contrário, apenas após a constituição da tarefa moderna da escrita e do novo horizonte da representação literária, no momento inicial da construção da gramática simbolista de procedimentos. Se o novo método poético esteia-se em captar relações e comparar aspectos, a música oferece um leque mais amplo de possibilidades composicionais (enumeradas no parágrafo seguinte do ensaio): “choques, deslizamentos, trajetórias ilimitadas e seguras, tal estado opulento imediatamente evasivo, uma deliciosa inaptidão a acabar, esse atalho, esse traço” (MALLARMÉ, 1985, p. 358).

Exatamente por isso, as “reminiscências” orquestrais na discussão poética mallarmaica não estão, evidentemente, nem na definição do arabesco como uma partitura nem nas metáforas musicais observadas pontualmente em alguns parágrafos, mas na “onipresente Linha espaçada de todo ponto a todo outro para instituir a Ideia”: seus vertiginosos saltos, ansiosos acordes e belas figuras nas intersecções das relações evocam os procedimentos composicionais das

sinfonias, que incluiriam “reentradas na sombra, depois de um redemoinho inquieto, de repente o eruptivo múltiplo sobressalto da claridade, como as próximas irradiações de um raiar do dia”. Trata-se da capacidade da música de captar, especialmente em sua modalidade orquestral, todos os aspectos virtuais e suas variadas relações (especialmente aquelas tensas ou dissonantes).

Nesse caso, o modelo organizacional do arabesco descrito anteriormente equivaleria a essa “argumentação luminosa” (MALLARMÉ, 1985, p. 277) da música, na medida em que ambos promovem uma livre circulação do “traçado” artístico pela totalidade dos aspectos (afins ou contrastantes) da virtualidade. Igualmente, o “procedimento gêmeo” descrito em “*Le Mystère dans les Lettres*”, ao qual Austin (1995 [1951], p. 50) refere-se como a teoria mallarmaica da aplicação da “técnica musical” à poesia, também constitui um modo de articulação do arabesco:

A Música, em sua data, veio varrer isso –

No curso, somente, do trecho, através dos véus fingidos, aqueles ainda quanto a nós mesmos, um tema se desprende de sua sucessiva estagnância amontoada e dissolvida com arte –

Disposição a habitual.

Pode-se, de resto, começar com uma explosão triunfal brusca demais para durar; convidando a que se agrupe, em retardos, liberados pelo eco, a surpresa.

O inverso: são, num redobramento escuro preocupado em atestar o estado de espírito sobre um ponto, calcadas e espessadas dúvidas para que saia um esplendor definitivo simples.

Esse procedimento, gêmeo, intelectual, notável nas sinfonias, que o encontraram no repertório da natureza e do céu.

Sei, quer-se à Música, limitar o Mistério; quando o escrito a ele pretende.<sup>218</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1896], p. 276-277)

Austin (1959, p. 33) caracteriza esses procedimentos composicionais como um jogo de contrastes que visa a um efeito de *chiaroscuro*; entretanto, como explicita o trecho de “*La Musique et les Lettres*” citado mais acima, o modelo da sinfonia (e, por extensão, do arabesco) coloca-se menos como uma sistemática de contraste absoluto entre os extremos do gradiente luminoso do que como uma exploração dos movimentos possíveis de transição entre esses polos

<sup>218</sup> “*La Musique, à sa date, est venue balayer cela — Au cours, seulement, du morceau, à travers des voiles feints, ceux encore quant à nous-mêmes, un sujet se dégage de leur successive stagnance amassée et dissoute avec art — Disposition l’habituelle. On peut, du reste, commencer d’un éclat triomphal trop brusque pour durer ; invitant que se groupe, en retards, libérés par l’écho, la surprise. L’inverse : sont, en un repliement noir soucieux d’attester l’état d’esprit sur un point, foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple. Ce procédé, jumeau, intellectuel, notable dans les symphonies, qui le trouvèrent au répertoire de la nature et du ciel. — Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère ; quand l’écrit y prétend.*”

opostos. Por isso é que as “reentradas na sombra” dão-se somente como resolução de “redemoinhos inquietos”, e que as erupções de claridade não são as de um relâmpago que ilumina todo o céu noturno, mas as “próximas irradiações de um nascer do sol”. Aquilo que está em jogo no modelo do arabesco, portanto, são sobretudo os processos de transformação que ligam um aspecto a outro na escrita, as transições entre uma e outra possibilidades interiores da realidade, as formas de passar (e passear) pelo feixe harmônico da dimensão virtual; em uma palavra, as modulações.

Curiosamente, a constatação dessa afinidade fundamental entre o projeto literário moderno e a música “encerra”, ao invés de impulsionar, a “investigação” simbolista (MALLARMÉ, 1985, p. 358), pelo fato mesmo de que a música não ostenta nem assume sua ambição metafísica, mas a esconde. O objetivo de reordenar o mundo está oculto na música porque ela não ambiciona “dizer nada” sobre o além virtual da realidade em sua plenitude; desse modo, no fundo, ela não possui exatamente a mesma ambição da literatura moderna, pois apresenta uma importante exceção (*sauf à...*) – seria, portanto, “quase” (*à peu près*) a mesma ambição da poesia. Aliás, o problema (e o trauma) da música não é tanto que ela não ambicione dizer nada, mas que ela não pode dizer nada; pelo menos, não sozinha: daí que ela possua “licença” para “adjungir a palavra” e, por meio do canto, “conferir um sentido” aos movimentos orquestrais que, de outra forma, seriam “vãos”.

A tarefa da poesia moderna, por outro lado, definiu-se a partir do escrutínio das origens da escrita justamente como um compromisso com o dizer: libertá-lo da “função de numerário fácil e representativo” à qual, diz Mallarmé em “*Crise de Vers*”, estava assujeitado pela retórica clássica, e então restituir sua virtualidade (MALLARMÉ, 1985, p. 252); com isso, assegurar que “nada permaneça sem ser proferido” (*ibidem*, p. 250), isto é, que tudo seja dito. Se a missão moderna da literatura consiste, essencialmente, em “negar o indizível, que mente” (*ibidem*, p. 364), não há a menor possibilidade de a música vir a ser um modelo para a poesia nascente. Como consequência disso, a relação entre essas duas artes, dadas as particularidades de cada uma delas, não pode (nem deve) ser pautada pela ideia de modelo ou exemplo, inclusive porque ela subentende um princípio de hierarquia. Antes, a relação entre música e literatura deve ser da ordem da reciprocidade, na forma de uma “troca” de bens:

Considerem, nossa investigação chega a termo: uma troca pode, ou antes deve ocorrer, em retorno do triunfal suplemento, o verbo, custe o que custar ou queixosamente num momento mesmo breve aceita a instrumentação, a fim de não permanecerem as forças da vida cegas a seu esplendor, latentes ou sem saída. Solicito a restituição, ao silêncio imparcial, para que o espírito tente se repatriar, de tudo — choques, deslizamentos, as trajetórias ilimitadas e seguras, tal estado opulento e logo evasivo, uma incapacidade

deliciosa de terminar, esse atalho, esse traço — o aparelho; menos o tumulto das sonoridades, transfundíveis, ainda, em sonho. Os grandes, mágicos escritores, fornecem uma persuasão dessa conformidade.<sup>219</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 358)

O raciocínio é meticoloso: a música precisa da palavra, entidade de “sentido e sonoridade” (MALLARMÉ, 1985, p. 252), porque as “execuções concertantes” da orquestra são pura sonoridade e, por si sós, não possuem sentido. Para que o seu traçado sonoro das variações da Ideia não seja em vão, a música sempre recorreu, ao longo dos séculos, à literatura e usufruiu do seu bem sem jamais oferecer algo em troca da palavra. Nota-se, aqui, que os recursos sonoros da literatura tradicionalmente concebidos como a musicalidade da poesia (ritmo, rima e paronomásia) não são vistos por Mallarmé como elementos musicais, mas como uma propriedade intrínseca da prosódia, logo, um bem (e um direito) da poesia. A literatura, por isso, jamais teria precisado da música para completar ou complementar seu discurso, pois sempre possuiu seu próprio repertório de sonoridade.

Com as crises da literatura e a proposta de uma tarefa moderna, porém, a literatura necessita de um “complemento” [*appoint*] que a música pode (e, considerando sua dívida histórica, deve) oferecer. Esse complemento, naturalmente, não tem nada a ver com o “tumulto das sonoridades” instrumentais, pois a poesia já possui seu arsenal sonoro (e seria possível enxergar nessa colocação uma invectiva velada à instrumentação verbal de René Ghil). É do “aparelho” da representação musical que a literatura precisa, de todo o rol de procedimentos musicais de (re)ordenação dos aspectos e relações virtuais mencionados mais acima.

O tom adotado por Mallarmé nessa consideração, porém, não é dos mais amenos: o pedido ou solicitação logo se torna uma reclamação, e a troca revela-se, em verdade, uma “restituição”. A constatação da dívida histórica da música desperta uma suspeita sobre a natureza do aparelho musical, especificamente sobre seu estatuto de propriedade musical. Se a sonoridade não é um bem exclusivo da música, talvez os procedimentos de modulação entre os aspectos virtuais também não o sejam; afinal, trata-se de um recurso “muito simples e primitivo” (MALLARMÉ, 1985, p. 354), facilmente observável na natureza, como evidenciou a metáfora do alvorecer. Não resta dúvida, esses procedimentos são “próprio[s] das estações, hábito de raio e nuvem” (*ibidem*, p. 355) e, portanto, integram o “repertório da natureza e do

<sup>219</sup> “Considérez, notre investigation aboutit : un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment même bref accepte l’instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l’esprit essaie à se rapatrier, de tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait — l’appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en songe. Les grands, de magiques écrivains, apportent une persuasion de cette conformité.”

céu” (*ibidem*, p. 277). Logo, eles são um bem comum, cujo usufruto cabe a todas as artes e não apenas à música que, com sua apropriação indevida, privou a poesia de um direito legítimo.

Nesse sentido, a reivindicação simbolista é muito mais complexa do que uma mera restituição e acarreta um segundo escrutínio das Letras, desta vez colocando em questão seu lugar no sistema das artes conforme prescrito pela “velha” distinção entre música e Letras:

Então, temos, com justeza, os meios recíprocos do Mistério — esqueçamos a velha distinção, entre a Música e as Letras, sendo apenas a partilha, deliberada, para seu reencontro ulterior, do caso primeiro: um evocativo de prestígios situados nesse ponto da audição e quase da visão abstrata, tornado o entendimento; que, espaçoso, confere à página impressa uma pauta de igual alcance.<sup>220</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 358-359)

O adjetivo “velha” não permite engano: o que está em discussão é a perspectiva clássica das Letras, pautada – e, por isso mesmo, limitada – por uma noção de clareza do discurso e do sentido (*a clarté française*); a obscuridade, então, está completamente excluída do seu domínio. Todavia, na mesma medida em que expulsa a obscuridade do território das Letras, a poética clássica delega-la-ia a outra arte que, segundo Mallarmé, não é outra senão a música. Há duas razões para a música ser considerada obscura: primeiro, e mais importante, ela trabalha com “sons nus” (MALLARMÉ, 1985, p. 277), desprovidos de sentido; em decorrência disso, seu discurso articula-se em “disposições” substancialmente diferentes daquelas observadas no discurso das Letras, que não procuram extinguir a obscuridade, mas, pelo contrário, explorar as tensões em nível estrutural<sup>221</sup>.

Em outras palavras, a distinção entre as Letras e a música é a diferença constitutiva entre a representação clássica e a antirrepresentação, seguindo os termos propostos por Rancière (2007). Dessa forma, não é que a música tenha se apossado indevidamente da gramática antirrepresentativa: a poética clássica é que a havia interditado, sob a acusação de obscuridade. Essa interdição do obscuro, como visto anteriormente, é especialmente traumática para a literatura, cujo mecanismo (diferentemente dos demais gêneros discursivos da “universal reportagem”) é fundamentalmente antirrepresentativo. Para piorar, a música faz a literatura

<sup>220</sup> “Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère — oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n’étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l’une évocatoire de prestiges situés à ce point de l’ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l’entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d’imprimerie une portée égale.”

<sup>221</sup> Considerando que o modelo musical declarado de Mallarmé, nessa reflexão, é a sinfonia, pode-se pensar essas disposições obscuras do discurso como resultado da falta de uma norma que codifique a unidade geral dessa forma musical (BOUCOURECHLIEV, 2003, p. 50). A esse respeito, é útil lembrar, com Valéry (1960, p. 1276), que a principal referência musical de Mallarmé nesse âmbito foi Beethoven, cujas sinfonias exploram o “culto do contraste” (BOUCOURECHLIEV, 2003, p. 64).

reviver seu trauma ao tornar perfeitamente nítido que a interdição da obscuridade, de um lado, não implica, de outro, uma interdição da clareza, pois a instrumentação sempre teve licença para livre acesso à palavra. A velha distinção entre a música e as Letras, portanto, sempre pôde ser suspensa a qualquer momento em benefício da música, mas não da literatura; em termos efetivos, ela só serve como camisa de força para a poesia.

Isso só vem reforçar o caráter artificial dessa distinção, imposta com a única finalidade de submeter a literatura a uma determinada política representativa e, no mesmo golpe, cooptá-la a reiterar discursivamente (logo, no espírito humano) todo o sistema político clássico. Por essa mesma razão, esquecer a velha separação entre música e Letras e restituir a obscuridade à literatura é uma parte da tarefa da literatura moderna, implicada na ruptura com a poética clássica. No quadro da moderna fratura da representação, a distinção entre artes representativas e antirrepresentativas não é mais (nem pode ser) significativa: não apenas porque o uso antirrepresentativo que a literatura vem a fazer da palavra (e do sentido) demole a fronteira arbitrária entre clareza e obscuridade como também porque essa distinção, enquanto convenção, pode sempre ser burlada em proveito (ou prejuízo) de um dos termos.

Daí que a nova distinção que propõe Mallarmé não seja entre uma verdadeira música (a literatura) e uma falsa música, ou entre uma música superficial e uma profunda, pois isso não faria mais do que alçar a literatura à condição de arte sincrética (e, por que não, sintética), acima da dicotomia representativa. Esquecer a velha divisão entre música e Letras significa abandonar os seus pressupostos ultrapassados, especificamente a ideia de que a expressão estética possuiria duas modalidades distintas e mutuamente excludentes. Significa, igualmente, constatar que essas modalidades ou “meios” expressivos não podem ser usados para circunscrever os domínios (e o alcance) de uma ou outra arte, mas que ambos constituem um bem comum da expressão estética. Na verdade, os dois “modos” da expressão são essencialmente permeáveis, o que leva à conclusão de que as necessidades da expressão transcendem essa distinção: a arte não pode ser coagida a optar por uma ou outra política da representação porque a expressão estética é, em si, uma política da representação da Ideia. Ela é o domínio onde coexistem dois modos distintos de representar, e o seu discurso não somente é capaz de efetivar a passagem de um a outro modo: ele é a própria possibilidade dessa passagem, só existe enquanto modulação.

Música e Letras tornam-se, com isso, apenas nomes para designar os dois “modos” da expressão entre os quais as artes estão fadadas a transitar incessantemente, pois um não estará completo enquanto excluir o outro e seus “empréstimos”. Assim, a nova distinção moderna deve ser baseada na reciprocidade dos meios expressivos e propor algo como um gradiente da

expressão estética, cujas duas extremidades (uma clara, outra escura) são menos importantes do que a zona de transição entre elas – na qual um modo desaparece no outro, e vice-versa:

Proponho, esteticamente por minha conta e risco, esta conclusão (se por alguma graça, ausente, sempre, de uma apresentação, eu os levei a ratificá-la, essa seria para mim a honra que busquei esta noite): que a Música e as Letras são a face alternativa aqui ampliada em direção ao obscuro; cintilante ali, com certeza, de um fenômeno, o único, chamei-o a Ideia.

Um dos modos se inclina para o outro e nele desaparecendo, volta a sair com empréstimos: duas vezes, se perfaz, oscilando, um gênero inteiro. Teatralmente, para a multidão que assiste, sem consciência, à audição de sua grandeza; ou, o indivíduo requer a lucidez, do livro explicativo e familiar.<sup>222</sup> (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 359)

---

<sup>222</sup> “Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si par quelque grâce, absente, toujours, d’un exposé, je vous amenai à la ratifier, ce serait pour moi l’honneur cherché ce soir) : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée. L’un des modes incline à l’autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l’audition de sa grandeur : ou, l’individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier.”

“HOJE OU SEM PRESUMIR DO FUTURO QUE SAIRÁ DAQUI...”

*Sans feinte, il me devient loisible de terminer, avec  
impénitence ; gardant un étonnement...*

– Mallarmé, “*La Musique et les Lettres*”

A impenitência invocada na epígrafe não diz respeito a uma recusa do arrependimento e da remissão: ambos os atos estão envolvidos necessariamente em “perceber-se, simples, infinitamente sobre a terra”, para citar outra epígrafe desta tese. Impenitente é aquele que não se ajoelha; que continua em pé, pois o trabalho ainda não acabou. É por isso que o assombro não o deixa: ele tem em vista não só o trabalho que vem pela frente, como também o trabalho que deixou atrás de si, realizado.

Para melhor apresentar os resultados desse trabalho, será produtivo retornar ao artigo de Arnaud Buchs (2016) mencionado anteriormente nesta tese. Como visto no capítulo 1, a hipótese fundamental adotada nesta pesquisa é a mesma que norteia o artigo de Buchs (2016): a questão da música em Mallarmé divide-se em três etapas ou momentos distintos, os quais podem ser observados nas discussões elaboradas pelo poeta ao longo dos três ensaios que foram lidos nesta tese. As semelhanças com o artigo desaparecem, porém, no domínio metodológico, já que as leituras cerradas propostas nesta pesquisa permitem esmiuçar a especificidade da problemática musical (e poética) presente em cada um dos ensaios e, conseqüentemente, constatar que Buchs (2016) permanece aferrado a certos lugares-comuns consagrados da crítica mallarmeana. Outro fator metodológico que contribui para essa constatação é o fato de que esta tese inspirou-se fortemente nas obras de Lacoue-Labarthe (2016 [1991]) e Rancière (1996; 2007 [1998]), referenciais políticos ou “ideológicos” que Buchs (2016, p. 53) abstém-se conscientemente de utilizar (mas cuja relevância ele não deixa de sublinhar).

A respeito de “*Hérésies Artistiques*”, Buchs (2016) limita-se a levantar dois aspectos: primeiro, uma “sacralização da arte” (BUCHS, 2016, p. 49) que implicaria, segundo o autor, uma hierarquização das artes; nessa hierarquia, a poesia ocuparia a posição mais alta. Em segundo lugar, o recurso à música nesse texto não se daria em função do conhecimento musical de Mallarmé, mas do seu desconhecimento da “linguagem” musical; na medida em que se deve menos à melomania do que a um esteticismo diletante, tal recurso alinha-se às tendências artísticas da época (BUCHS, 2016, p. 49). Para ilustrar essas tendências, Buchs (2016, p. 50) ainda evoca o ensaio de Baudelaire sobre Wagner – sem, no entanto, apontar a divergência entre a perspectiva baudelaireana e a mallarmaica, expressa em “*Hérésies Artistiques*”. Na leitura apresentada no capítulo 3 desta tese, procurou-se evidenciar dois aspectos principais da etapa

inicial da reflexão musical de Mallarmé: primeiramente, a complexidade que caracteriza sua relação com as elaborações posteriores do pensamento poético e musical mallarmaico, evidenciada em continuidades e descontinuidades. A mais notável descontinuidade mostrou-se na proposta da música como modelo e exemplo para a poesia, algo que é completamente rejeitado nos ensaios subsequentes. Em segundo lugar, o caráter desviante do recurso musical do jovem escritor frente às tendências estéticas do século XIX. Abandonando inteiramente a perspectiva de uma musicalidade do canto, o artigo propõe uma nova relação entre poesia e música pela via da escrita, a partir de uma série de manobras críticas: distanciamento para com o som acústico, abstração da dimensão sonora, recusa da sensorialidade musical, concepção visual e textual da música, promoção de um ideal hermético no modelo musical.

Sobre o ensaio “*Richard Wagner, rêverie d’un poète français*”, Buchs (2016, p. 51) precede sua análise atenta da crítica mallarmaica ao projeto wagneriano com a observação de que a “*rêverie...*” constitui uma evidência de que o interesse de Mallarmé pela teoria estética de Wagner (em detrimento de sua obra efetivamente musical) devia-se sobretudo ao valor religioso do projeto wagneriano. Por outro lado, o autor considera que o idealismo estético manifestado pelo poeta não impediria um interesse pelo “cerimonial” teatral. Para Buchs (2016, p. 54), entretanto, o “essencial” desse ensaio seria sua reflexão sobre a questão da linguagem – mais especificamente, da opacidade ou insuficiência da língua, que viria à tona com a confirmação de uma (suposta) rivalidade entre poesia e música. A leitura da “*rêverie...*” proposta no capítulo 5 desta tese demonstrou, antes de mais nada, que a relação entre poesia e música é pensada pela via indireta de uma reflexão sobre a representação: a crítica da mimesis clássica conduz a uma teoria do espetáculo a qual delinea, em baixo-relevo, uma teoria da poesia cuja pedra fundamental é a ideia de autonomia. A constatação de que a música orquestral fracassa em romper a representação na obra de arte total, e de que só a literatura é capaz de realizar essa ruptura, coloca-se menos como desfecho da rivalidade entre música e poesia do que como ocasião de uma apostasia da religião musical (e wagnerista) e do desenvolvimento de um protótipo para a representação moderna.

“*La Musique et les Lettres*” consistiria, para Buchs (2016, p. 56), em uma reflexão sobre o “emprego poético da música”, isto é, sobre o modo como a música pode encarnar-se em poesia (*ibidem*, p. 57) de forma que a poesia torne-se a verdadeira música. Tal possibilidade seria a consequência de um duplo fracasso: por um lado, fracassa a música em alcançar a completa abstração, pois permanece estreitamente ligada à materialidade; por outro, a poesia fracassaria em efetuar a desapareição elocutória do poeta devido à sua incapacidade de se desvencilhar da voz de um sujeito. Para além da ideia (bastante austiniana) de uma “técnica musical” para a

poesia, o capítulo 6 desta tese buscou situar a problemática musical no contexto da discussão mallarmaica sobre a modernidade poética. Em um primeiro momento, o escrutínio da poesia gera ressonâncias musicais que levam Mallarmé a escrutinar da mesma forma a música, reconhecer na modulação uma nova política para a escrita e proceder a um inventário dos procedimentos composicionais a serem retomados. Todavia, a constatação de que a música possui uma dívida histórica para com a poesia e de que, por outro lado, a obscuridade é um bem comum das artes propulsiona a reflexão mallarmaica para muito além do revanchismo inerente a uma suposta rivalidade entre as artes. Ela conduz à reivindicação de uma reforma em todo o sistema das artes, deslocando poesia e música dos lugares classicamente atribuídos a elas e visando especificamente à reformulação da relação entre essas artes, substituindo a despótica separação clássica por um regime de reciprocidade dos meios de expressão. A situação, portanto, é muito mais complexa (e radical) do que uma mera asserção da superioridade da poesia.

Permanece o assombro de que fala Mallarmé. A relação entre poesia e música segue nos assombrando, tanto no sentido de espanto quanto no de fantasmagoria: seja porque ela ainda pode ser investigada em outros textos do poeta (em “*La Dernière mode*”, “*Crayonné au théâtre*”, “*Grands faits divers*” e “*Offices*”; na extensa correspondência; nos poemas, incluindo aí o “*Coup de Dés*”), seja porque ela parece sempre querer dizer mais do que podemos escutar. É um sinal de que ainda estamos vivos, as palavras de Mallarmé e nós; sinal de que ainda há muito a se dizer e de que, na verdade, terminar é um verbo intransitivo e impessoal: nada está terminado, ninguém está terminando nada. Assim como um certo poeta francês em uma certa noite na Inglaterra, poderíamos continuar falando sobre o que amamos: não é o assunto que se esgota, é só uma voz que se cala – por ora.

## REFERÊNCIAS

- ABBOTT, Helen. *Between Baudelaire and Mallarmé: voice, conversation and music*. Ashgate, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução: Sérgio Alcides. In: *Revista Cacto*, nº 1, 2002 (1996), pp. 142-149.
- AGOSTINHO, Larissa Drigo. *Desejos Ingovernáveis: Rimbaud e a Comuna de Paris*. São Paulo: n-1 edições, 2021
- \_\_\_\_\_. *Mallarmé: les plis et dépis du hasard à la recherche de l'infini – Poésie, philosophie et politique*. 749 f. Tese (doutorado em Literatura Francesa) – Université Paris-Sorbonne, Paris, 2015.
- ALBRECHT, Florent. “L’Objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites”. In : BONNET, Antoine ; FRANGNE, Pierre-Henry. *Mallarmé et la Musique, la Musique et Mallarmé*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 79-96.
- ARABESQUE. In: LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la Langue Française*, t. 1. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1956a.
- AUSTIN, Lloyd James. “« Le principal pilier » : Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner”. In: \_\_\_\_\_, *Essais sur Mallarmé*. Manchester University Press, 1995 (1951), p. 36-65.
- \_\_\_\_\_. “Mallarmé on music and letters”. In: *Bulletin of The John Rylands Library*, XLII, nº 1. Manchester: John Rylands University Library, 1959. pp. 26-34.
- BADIOU, Alain. *Five Lessons on Wagner*. Londres: Verso, 2010.
- BAILLY, Jean-Cristophe. “Avant-propos”. In: BADIOU, Alain; LACQUE-LABARTHE, Philippe; RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé, le théâtre, la tribu*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2017, pp. 7-9.
- BALAKIAN, Anna. *The Symbolist Movement: a critical appraisal*. New York: New York University Press, 1977.
- BANVILLE, Théodore. *Petit Traité de Poésie Française*. Paris : G. Charpentier Éditeur, 1881 (1871).
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en Prose*. Paris : Librio, 2015 (1869).
- \_\_\_\_\_. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Tradução: Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013 (1861).
- BERNARD, Suzanne. *Mallarmé et la Musique*. Paris : Librairie Nizet, 1959a.

\_\_\_\_\_. *Le Poème en Prose de Baudelaire à nos jours*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1959b.

BLOCH, R. Howard. *One Toss of the Dice: The Incredible Story of how a Poem made us Modern*. Liveright, 2016.

BOUCOURECHLIEV, André. *A Linguagem musical*. Tradução: António Maia da Rocha. Lisboa: Edições 70, 2003 (1993). Título original: Le Langage Musical.

BUCHS, Arnaud. “Une pensée du langage”. In : BONNET, Antoine ; FRANGNE, Pierre-Henry. *Mallarmé et la Musique, la Musique et Mallarmé*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 47-58.

CABRAL, Maria Jesus de. “ « Prendre part à la figuration du sacré » : de l’art du culte au culte de l’art”. In : *Sacré, Responsabilité*, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/47004/1/8.%20Prendre%20part%20a%CC%80%20la%20figuration%20du%20divin%20MJCabral%20Sacre%CC%81%20Responsabilite%CC%81.pdf>>

CARCASSONNE, E. *Wagner et Mallarmé*. In : *Revue de Littérature Comparée*, 16, 1936, pp. 347-366.

CIORAN, Emil. *Sobre a França*. Tradução: Luciana Persice Nogueira-Pretti. Belo Horizonte-Veneza: Editora Âyiné, 2021 (2009). Título original: De la France.

COHN, Robert Greer. *Mallarmé’s Divagations: a guide and commentary*. Nova Iorque: Peter Lang, 1990.

COMBE, Dominique. Mallarmé et la genèse de l’idée de « poésie pure ». In : *Revue Europe*, 76<sup>o</sup> année, n<sup>o</sup> 825-826, Janeiro-Fevereiro 1998, p. 131-142.

COMPAGNON, Antoine. Apories mallarméennes. In : GUYAUX, André (ed.) *Stéphane Mallarmé : Actes du colloque de la Sorbonne*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, novembre 1998, p. 95-121.

COUPE. In : LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la Langue Française*, t. 2. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1956b.

DAYAN, Peter. *Art as music, music as poetry, poetry as art, from Whistler to Stravinsky and beyond*. Ashgate, 2011.

DEGUY, Michel. The Energy of despair. In: COHN, R. G. (ed.). *Mallarmé in the twentieth century*. Associated University Presses, 1998, p. 19-30.

DERIES, Géraldine. “L’Entre-deux au théâtre. La scène chez Mallarmé: le lieu de l’articulation entre parole poétique et fonction communicative du langage”. In : *Romanic Review*; New York Vol. 85, Ed. 2, (Mar 1, 1994): 245

DURAND, Pascal. “Faire de la musique: Rythmes et rapports chez Mallarmé”. In : BONNET, Antoine ; FRANGNE, Pierre-Henry. *Mallarmé et la Musique, la Musique et Mallarmé*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 65-78.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014 (1976). Título original: *Opera Aperta*.

EIGELDINGER, Frédéric S. “Rimbaud et La Transgression de ‘La Vieillesse Poétique’. Ponctuation et Rejets Dans Ses Alexandrins.” In : *Revue d’Histoire Littéraire de La France*, vol. 83, n. 1, 1983, pp. 45–64. Disponível em : <<http://www.jstor.org/stable/40527381>>. Último acesso em: 1 jul 2023.

FALEIROS, Álvaro. *Três Mallarmés*: traduções brasileiras. In: *Aletria*, n. 1, v. 22, 2012, pp. 17-31.

FRANGNE, Pierre-Henry. « Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner... » Mallarmé et la musique comme art des interprétations. In : BONNET, Antoine ; \_\_\_\_\_ . *Mallarmé et la Musique, la Musique et Mallarmé*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 17-28.

GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim*: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. “The Finnegans of music wed poetry: a música e o Finnegans Wake”. In: *Scientia Traditionis*, n. 8, p. 286-299, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2010n8p299>. Acesso em: 02 out. 2023.

GOMES, Leonardo José Magalhães. “Richard Wagner”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, pp. 131-157.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, v. 3. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. Título original: *Vorlesungen über die Ästhetik*.

HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paris : Nelson, 1911 (1856). Disponível em: < [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Contemplations](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations)>. Último acesso em: 1 jul 2023.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986 (1957). Título original: *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta*: figuras de Wagner. Tradução: Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016 (2013). Título original: *Musica ficta*: figures de Wagner.

LAFORTE, Conrad. *Le Catalogue de La Chanson Folklorique Française, tome VI* : Chansons sur des timbres. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 1983.

LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual?*. Tradução: Paulo Neves. Rio: Editora 34, 1996. Título original : *Qu’est-ce que le virtuel ?*

MATTIUSSI, Laurent. “La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry”. In : BACKÈS, Jean-Louis ; COSTE, Claude Coste ; PISTONE, Danièle. *Musique et littérature dans la France du XXe siècle*. Presses universitaires de Strasbourg, pp.199-207, 2001. <hal-00903303>

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. Éditions Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. “O túmulo de Charles Baudelaire”. In: MALLARMÉ, S. *Poemas*. Tradução: José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 35.

\_\_\_\_\_. *Poésies*. Éditions Gallimard, 2015 (1992).

\_\_\_\_\_. *Correspondance: Lettres sur la poésie*. (MARCHAL, B. org.) Paris: Folio/Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. “Prosa (para des Esseintes)”. In: MALLARMÉ, S. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 17-21.

\_\_\_\_\_. “Homenagem”. In: MALLARMÉ, S. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 23.

\_\_\_\_\_. *Divagações*. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010. Título original: *Divagations*.

\_\_\_\_\_. “Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de Augusto de Campos. p. 65.

\_\_\_\_\_. “Ante a opressão da nuvem mudo”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de Augusto de Campos. p. 77.

\_\_\_\_\_. “Um Lance de dados jamais abolirá o acaso”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de Haroldo de Campos. p. 149-173.

\_\_\_\_\_. “Heresias Artísticas”. In: MALLARMÉ, S. *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*: poema. Tradução: Márcio Freire. São Paulo: All Print Editora, 2019. p. 149-154.

\_\_\_\_\_. *A música e as letras*. Tradução: Tiago Hermano Breunig. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2020. Título original: *La Musique et les Lettres*.

MARQUES, Pedro. “Mallarmé vs. Mário de Andrade: dois assaltos à música”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 298-306.

MARX, William. “Musique et poésie pure: la fin d’un paradigme”. In : *Poétique – Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires*, n. 31, set. 2002, p. 357-367.

\_\_\_\_\_. “Música e poesia pura: o fim de um paradigma”. Tradução: Rita Loiola. In: Gragoatá, v. 27 n. 57, 2022, pp. 70-85. Título original: *Musique et poésie pure: la fin d’un paradigme*.

MATOS, Cláudia Neiva de. “Poesia e música: laços de parentesco e parceria”. In: \_\_\_\_\_; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 83-98.

MEITINGER, Serge. *Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner*. In: *Romantisme*, 1981, nº33. Poétiques. pp. 75-90. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1981\\_num\\_11\\_33\\_4510](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_33_4510) 1981>. Acesso em: 12 abr 2023.

MESCHONNIC, Henri. “Oralité, clarté de Mallarmé”. In : *Revue Europe*, 76º année, nº 825-826, Janeiro-Fevereiro 1998, p. 3-11.

MICHEL, Louise. *Tomada de posse*. Tradução: Gustavo Racy. São Paulo: Autonomia Literária/Sob Influência, 2021 (1890). Título original: *Prise de possession*.

MODULATION. In : LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la Langue Française*, t. 5. Paris : Gallimard-Hachette, 1957.

MOLINARI, Yuri Amaury Pires. Mallarmé: duas faces da modulação. In: *Versalete*, vol. 09, nº 17, jul.-dez. 2021, p. 296-313. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol9-17/Revista-n.17.pdf>>. Acesso em 27 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. *Traduzindo a música de Mallarmé: considerações sobre os Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, de Claude Debussy*. 191 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/59816>>. Acesso em 27 abr. 2022.

MORRIS, D. Hampton. *Stéphane Mallarmé: twentieth-century criticism (1901-1971)*. Romance Monographs Inc., 1977.

OMARI, Nejma. “Premier-Paris. « Paris, 5 janvier. La paix et la guerre », Le Constitutionnel, 5 janvier 1853”. In: THÉRENTY, Marie-Ève (ed.), *Le monde à la une*. Paris, Anamosa, « Hors collection », 2021, p. 34-41. Disponível em: <https://www.cairn.info/le-monde-a-la-une--9791095772996-page-34.htm>. Último acesso em 21 jun 2023.

PATER, Walter Horatio. “The School of Giorgione”. In: \_\_\_\_\_, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. Alfred J. Drake, 1877. Disponível em: < <https://victorianweb.org/authors/pater/renaissance/7.html>>. Acesso em 20 mar. 2023.

POE, Edgar Allan. *Tales of the grotesque and arabesque*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840. Disponível em : [https://en.wikisource.org/wiki/Tales\\_of\\_the\\_Grotesque\\_and\\_Arabesque](https://en.wikisource.org/wiki/Tales_of_the_Grotesque_and_Arabesque). Acesso em 05 ago 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé : La politique de la sirène*. Hachette Livre, 1996.

\_\_\_\_\_. *La Parole Muette*. Paris : Hachette Littératures, 2007 (1998).

RASULA, Jed. *History of a Shiver: the sublime impudence of modernism*. New York: Oxford University Press, 2016.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Une Saison en Enfer, Illuminations*. 2013 (1999).

ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre*. Essai sur quelques états récents du vers français. Librairie François Maspero, 1978.

SATGÉ, Alain. “Wagner rêvé par Mallarmé : le chanteur et la danseuse”. In: *Romantisme*, 1987, n°57. Littératures-Arts-Sciences-Histoire. pp. 65-73. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1987\\_num\\_17\\_57\\_4882](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_57_4882)>. Acesso em 12 abr. 2023.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003. Título original: *Metaphysik des Schönen*.

SHAW, Mary Lewis. *Performance in the texts of Mallarmé: the passage from art to ritual*. Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, 1993.

SISCAR, Marcos. *Da Soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

\_\_\_\_\_. “O túnel, o poeta e seu palácio de vidro”. In: SISCAR, M. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 83-102.

\_\_\_\_\_. “Poetas à beira de uma crise de versos”. In: SISCAR, M. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 103-116.

\_\_\_\_\_. “Traduzir Mallarmé é o lance de dados”. In: SISCAR, M. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 117-129.

SONNENFELD, Albert. Mallarmé and his musicians Webern and Boulez. In: COHN, R. G. (ed.). *Mallarmé in the twentieth century*. Associated University Presses, 1998.

SPINELLA, Federica. “L’oralité et la musique dans Un Coup de Dés de Mallarmé”. In : *Revue TIES*, v. 2, 2018, pp. 58-67.

STIMPSON, Brian. *Paul Valéry and Music*. Cambridge University Press, 1984.

STROPARO, Sandra Mara. *Cartas de Mallarmé: leitura, crítica e tradução*. 288 f. Tese (doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

VALÉRY, Paul. “Au Concert Lamoureux en 1893”. In : *Oeuvres*, t. II. Paris : Éditions Gallimard, 1960 (1931), pp. 1272-1276.

\_\_\_\_\_. “Le Coup de Dés”. In : *Oeuvres, tome I*. Éditions Gallimard, 1957 (1920).

VERAS, Eduardo. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.

WILLIAMS, Heather. *Mallarmé’s ideas in language*. Bern: Peter Lang, 2004.

## APÊNDICE

### Das fontes

Dois compêndios mallarmeanos guiaram o trabalho de revisão bibliográfica desenvolvido neste capítulo. O primeiro deles, e sem dúvidas o mais importante para nossos propósitos, é *Stéphane Mallarmé : Twentieth-Century Criticism (1901-1971)* (1977), de Drewry Hampton Morris. Em que pese o alcance relativamente curto da bibliografia catalogada por Morris (posteriormente estendido com a publicação, em 1989, de um suplemento cobrindo o restante da década de 1970), alguns aspectos tornam-na indispensável para a compilação de referenciais sobre Mallarmé e a música: primeiramente, a introdução em que o autor tece um panorama da história dos estudos mallarmeanos desde o princípio do século XX, propondo uma divisão em sete momentos (que correspondem quase exatamente às sete décadas abordadas), identificando marcos e tendências críticas, e ressaltando as principais obras de cada período. Além desse precioso texto introdutório, destacam-se também a maneira como a bibliografia foi organizada (cronologicamente, seguido por um índice remissivo de autores e temas) e os comentários feitos por Morris acerca de algumas das obras consideradas mais relevantes, resumindo suas principais proposições.

O segundo compêndio consultado para esta revisão bibliográfica é o índice elaborado pela *Société des Études Mallarméennes du Kansai* (SEMK)<sup>223</sup>, que abarca obras publicadas até 2005. Organizado em onze seções (entre textos de autoria de Mallarmé, teses, volumes, textos curtos e números de revistas), ele elenca também duas outras bibliografias além da de Morris (1977). A primeira delas, *Bibliographie des poètes maudits, I : Stéphane Mallarmé*, foi publicada em 1927 por Maurice Monda e François Montel como primeiro tomo de uma série dedicada aos poetas malditos dentro da coleção *Bibliographies nouvelles*, editada pelo *Bulletin du Bibliophile* entre 1922 e 1933<sup>224</sup>. Segundo Morris (1977), o único referencial relacionado à música na fortuna crítica mallarmeana até o ano de publicação da bibliografia de Monda e Montel é “*La Revue Wagnérienne*”, artigo publicado por Édouard Dujardin em 1923 no nº 4 da *Revue Musicale*; no texto do artigo, Dujardin (fundador da *Revue Wagnérienne*) relata ter introduzido Mallarmé à música de Wagner e cita o poeta como um dos colaboradores da revista.

<sup>223</sup> Grupo de estudos e pesquisa japonês fundado em 2003. Índice disponível no endereço [http://kansaimallarme.web.fc2.com/kansai\\_mallarme/maldb.htm#11](http://kansaimallarme.web.fc2.com/kansai_mallarme/maldb.htm#11).

<sup>224</sup> Ao que tudo indica, essa série (impressa em pequena tiragem) encerrou-se precocemente no segundo tomo, dedicado a Arthur Rimbaud.

Embora introduza um ponto importante para os estudos mallarmeanos (a ligação complexa com Wagner), é perceptível que esse artigo evoca apenas de passagem a relação de Mallarmé com a música, e de maneira muito superficial. O índice da SEMK acrescenta ainda outra obra publicada anteriormente a 1927: “*Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Mallarmés*”<sup>225</sup>(1926), tese de doutorado de Franz Rauhut sobre a situação de Mallarmé no contexto da poesia francesa. É só a partir dos anos 1950, porém, que começam a ser publicados os primeiros estudos que buscam uma reflexão mais detida sobre Mallarmé e a música (MORRIS, 1977).

A outra bibliografia mallarmeana figurante no índice da SEMK é *Verlaine, Rimbaud, Mallarmé : Catalogue raisonné d'une collection*, de Christian Galantaris (2000; volume suplementar, 2003). As obras inventariadas e comentadas detalhadamente por Galantaris, entretanto, limitam-se às edições do material de autoria dos próprios poetas; assim, nota-se que, das cinco bibliografias catalogadas pelo índice da SEMK, somente as assinadas por Morris oferecem uma compilação da fortuna crítica mallarmeana razoavelmente recente. Passemos ao levantamento cronológico das obras pertinentes à temática musical na fortuna crítica mallarmeana.

## Obras

As primeiras obras em que Mallarmé é mencionado em relação ao domínio da música surgem no início dos anos 1930 e tratam, como antecipado no artigo de Dujardin, da presença de Richard Wagner na literatura francesa. São elas: *Richard Wagner in der französischen Literatur* (1931), de Kurt Jäckel, e *Richard Wagner et le symbolisme français : les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste* (1931), de Grange Woolley. Ambas apresentam Mallarmé entre o rol de escritores franceses influenciados pelo compositor alemão – uma inclinação iniciada com Baudelaire, e que atingiu seu ápice no movimento simbolista<sup>226</sup>.

A relação de Mallarmé com Wagner poderia constituir – justificadamente – todo um ramo dos estudos mallarmeanos que atravessa as décadas, passando por *Musica Ficta : Figures*

<sup>225</sup> É interessante notar que, de acordo com Morris (1977), os alemães dominaram as exegeses mallarmeanas até 1940, ano em que Émilie Noulet publicou *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, um estudo exegético altamente detalhado da obra do poeta.

<sup>226</sup> Stefan Jarocinski (1970 [1966], p. 87) aponta que essa influência, no caso dos simbolistas, se deu muito mais em função do projeto estético wagneriano do que das próprias realizações musicais, pouco frequentes na capital francesa.

de Wagner (1991), de Philippe Lacoue-Labarthe, e *Mallarmé and Wagner : Music and poetic language* (2007), de Heath Lees, até o artigo mais recente, “*La musique devenue Circé : le différent érotique entre Mallarmé et Wagner*” (2018), de Adeline Heck. A tendência inicial dessa linha crítica, refutada somente duas décadas mais tarde por Suzanne Bernard (1959), foi atribuir grande importância à influência wagneriana na poética de Mallarmé – ao ponto de Hasye Cooperman propor, em *The Aesthetics of Stéphane Mallarmé* (1933), que toda a estética mallarmaica não seria mais do que uma adaptação das doutrinas de Wagner, um empréstimo e assimilação de suas ideias. Críticas subsequentes mantiveram certa distância dessa proposição extrema, com Isabelle de Wyzéwa ressaltando, em “*La Revue Wagnérienne*” : *essai sur l’interprétation esthétique de Wagner en France* (1934), que, embora os princípios poéticos de Mallarmé tenham influenciado as ideias simbolistas presentes na *Revue Wagnérienne*, a única convergência entre o poeta e o compositor seria a convicção do caráter sacro e do papel religioso da arte (visão que se manifesta claramente nas prosas de *Offices*).

É preciso que os anos 1930 se encerrem, com mais dois estudos mallarmeano-wagneristas (“*Mallarmé – Wagner – Wagnerismus*” (1935), dissertação de J. Winkel; “*Wagner et Mallarmé*” (1936), artigo de E. Carcassonne publicado na *Revue de Littérature Comparée*), para que surjam trabalhos sobre a música em Mallarmé para além da égide de Wagner. Ainda assim, à exceção de Jean Royère – que comenta, no artigo *Le Centenaire de Mallarmé* (1942), o “musicismo” do poeta, caracterizado por enxergar na poesia o ritmo da linguagem –, a veia comparatista perdura, com aproximações entre Mallarmé e Schönberg em “*Mallarmé e i miti della musica*” (1948), artigo de Luigi Magnani, e entre Mallarmé e Debussy em uma dupla de artigos de Henri Mondor: “*Mallarmé, Debussy et L’Après-midi d’un faune*”, artigo publicado em 1948 nos *Cahiers du Nord*; e “*Stéphane Mallarmé et Claude Debussy*”, artigo publicado em 1951 no *Journal Musical Français* (este último tratando, em pouco menos de duas páginas, do *Prélude à l’après-midi d’un faune* e sua recepção). Paralelamente a isso, a linha mallarmeano-wagnerista contou ainda com “*Mallarmé et Wagner*”, trecho curto do *Domaine Français* (1943) de Julien Benda – posteriormente publicado em alemão como “*Mallarmé und Wagner*” na revista *Lancelot*, em 1947 –, e “*Le Principal pilier : Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner*” (1951), artigo de L. J. Austin<sup>227</sup> na *Revue d’Histoire Littéraire de la France*.

Os anos 1950 marcam a chegada dos primeiros trabalhos focados nas questões musicais dentro da obra de Mallarmé, incluindo o primeiro estudo de fôlego devotado exclusivamente à

<sup>227</sup> Não deixa de ser curioso perceber que Austin, que oito anos mais tarde viria a escrever um dos grandes textos sobre Mallarmé e a música, já em uma perspectiva global e diacrônica da obra do poeta, tenha passado primeiro pelo ramo wagnerista.

relação do poeta com a música, *Mallarmé et la musique* (1959), de Suzanne Bernard. Nessa tese de doutorado, Bernard realiza um percurso partindo das questões musicais do Simbolismo francês e da iniciação de Mallarmé à música, passando pela influência de Wagner e pelas concepções musicais mallarmaicas, para chegar afinal aos estudos de caso de alguns poemas. Como indica Morris (1977), a autora não apenas investiga a fundo a conceituação musical de Mallarmé e a sua influência sobre as técnicas poéticas usadas nas obras tardias, como também rejeita a já mencionada proposta de Cooperman (1933), defendendo que não há adaptação das ideias de Wagner na poética mallarmaica. Composto paralelamente à obra de Bernard<sup>228</sup>, “*Mallarmé on Music and Letters*” é publicado em 1960 por L.-J. Austin. Tratando em seu artigo especificamente das opiniões de Mallarmé acerca da música e da literatura (e particularmente das relações existentes entre elas), Austin conclui que, no ideário mallarmaico, ambas as artes se constituem como meios recíprocos do mistério. No mesmo ano, Charles Roedig publica o artigo “*Musical Instruments in Mallarmé’s Poésies*”, uma discussão das funções dos variados instrumentos musicais que figuram na poesia mallarmaica (especialmente na chamada “fase baudelairiana” de Mallarmé<sup>229</sup>), como a flauta, a trombeta, o címbalo e a harpa. Retornando ao início da década de 1950, “*Mallarmé et la musique du silence*”, artigo publicado em 1952 por Aimé Patri na *Revue Musicale*, reconhece a relação complexa de Mallarmé com a música, manifestada em visões alternadamente favoráveis e desfavoráveis, e aborda o conceito de “música do silêncio”<sup>230</sup> que pode ser encontrado na obra mallarmaica.

Na década de 1960, dois livros são publicados; ambos, pertencentes à linha mallarmeano-wagnerista. *La Musique et les Lettres en France au temps du wagnérisme* (1963), de Léon Guichard – obra sucessora de *La Musique et les Lettres au temps du Romantisme* (1955), que já mencionava Mallarmé –, dedica uma seção inteira à relação do poeta com a estética wagneriana (conforme sua interpretação no final do século XIX) e conclui que “esteticamente, Mallarmé não aceita o complexo wagneriano das artes, a influência da música de Wagner sobre sua estética própria é nula”<sup>231</sup> (MORRIS, 1977). Já em *Wagner et l’esprit romantique : Wagner et la France, le wagnérisme littéraire* (1965), André Coeuroy discute, em um capítulo sobre o movimento simbolista francês, a atitude de Mallarmé para com Wagner

<sup>228</sup> Como o próprio autor reconhece em seu texto, em nota de fim.

<sup>229</sup> Embora estejam mais presentes no período inicial da poesia de Mallarmé, de modo algum essas figuras se limitam a esse momento. A trombeta, por exemplo, pode ser encontrada no último terceto do soneto em homenagem a Wagner, publicado originalmente no primeiro número da *Revue Wagnérienne*, em 1886.

<sup>230</sup> É preciso apontar que Mallarmé não formula propriamente esse conceito. Patri o depreende a partir das reflexões do poeta e da expressão *musicienne du silence*, encontrada no poema “*Sainte*”.

<sup>231</sup> Quando não houver indicação contrária, todas as traduções são minhas.

e sugere que seu contato com o compositor limitou-se ao vocabulário<sup>232</sup>, de forma que o escritor não poderia ser classificado como wagnerista. Apenas um entre os nove artigos publicados nesse decênio, entretanto, se encaixa nessa vertente crítica: “*Dichtung, die Musik sein wollte*” (1968), de Helmut Schmidt-Garre. Quanto aos demais, temos “*Mallarmé et la musique*” (1960), curto artigo de Émilie Noulet publicado nos *Cahiers du Sud*; “*Stéphane Mallarmé : la poésie et la musique*” (1962), onde Edward Bird disserta sobre a influência da música em Mallarmé e propõe que “a concepção mallarmaica de música é simultaneamente idealista e religiosa; idealista no sentido de que permite ao artista, por meio do silêncio e da sugestão, aproximar-se mais de perto da ideia, essência das coisas; religiosa no sentido de um drama místico” (MORRIS, 1977); “*Mallarmé, poète du néant musicien*” (1962), de Thierry Miguet; “*Mallarmé and Music*” (1966), nota de uma página publicada por Edward Lockspeiser em *Musical Times*, tratando sobre Mallarmé no *Pli selon pli* de Pierre Boulez; “*The Musical Analogies in Mallarmé’s Un Coup de Dés*” (1967), de Calvin S. Brown; “*Mallarmé und die Neue Musik*” (1967), discussão de Hans-Jost Frey sobre a influência de Mallarmé na música contemporânea; “*Mallarmé en de musiek*” (1968), por E. Popo; e “*Alchemie der Töne : Die Mallarmé Vertonungen von Debussy und Ravel*” (1968), de Helga Böhmer.

Compõem as publicações mallarmeanas de temática musical nos anos 1970 os seguintes cinco artigos: “*Discursive meaning and musical meaning in the Romantic Theory of Art : An Essay Chiefly Concerning Mallarmé*” (1972), de E. J. Kearns; “*Baudelaire, Mallarmé, and Wagner : A Comparison of the German Musician’s Influence on Two French Symbolist Poets*” (1976), texto curto de Elwood Hartman; “*D’Annunzio, Mallarmé e la musica*” (1975), de Luigi Magnani; “*Sainte de Mallarmé : poétique et musique*” (1979), de Jean-Claude Carron; e “*Music and Dance in L’Après-midi d’un Faune*” (1979), de Mary Beth Nelson. Além deles, Ivanka Stoianova Kristeva defende em 1974 sua tese de doutorado intitulada *Productivité textuelle et énoncé musical, Mallarmé et la musique*.

*Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé* (1980), livro de David Hillery, abre a década de 1980, na qual figurarão mais dez artigos: “*Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner*” (1981), de Serge Meitinger; “*Langue, mythe, musique – Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss*” (1982), de Jean-Paul Madou; “*Musicienne(s) du silence*” (1984), de Pierre Brunel; “*Stéphane Mallarmé en zijn musici*” (1985), de Jules van Ackere; “*The ambiguous fauns of Mallarmé and Debussy : an essay in musico-literary aesthetics*”

<sup>232</sup> Heather Williams, em *Mallarmé’s Ideas in Language*, faz coro à sugestão de Coeuroy – sem, no entanto, citá-lo. Entre os termos “wagneristas” elencados pela autora, estão *Maître, Livre, Œuvre, Peuple, Idée* (WILLIAMS, 2004, p. 108).

(1985), de Jean-Pierre Barricelli; “*Rêveries maritimes et musique des vers*” (1985), de Michel Gauthier; “*Sounds from the Grimoire : hermetic music in the poetics of Wagner, Debussy and Mallarmé*” (1985), de David Hertz; “*Unsettling the score : poetry and music*” (1986), de Christie McDonald; “*Wagner rêvé par Mallarmé : le chanteur et la danseuse*” (1987), de Alain Satgé; “*Reading the poem as sentence and music : Mallarmé’s ‘Las de l’amer repos’*” (1989), de Wayne K. Chapman.

Os anos 1990 mostram-se os mais abundantes em estudos mallarmeano-musicais: contam-se nesse período quatro livros, quinze artigos e uma tese de doutorado. Entre os livros, retorna a questão do silêncio em *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (1994), de Juan Carlos Rodriguez; a veia comparatista com a música contemporânea em *Boulez and Mallarmé. A Study in Poetic Influence* (1996), de Mary Breatnach; e a pesquisa de caráter predominantemente biográfico de Jean-Michel Nectoux em *Mallarmé : Un clair regard sur les ténèbres. Peinture, musique, poésie* (1998). No mesmo ano de publicação da obra de Nectoux, Violaine Anger defende sua tese de doutorado, escrita sob orientação de Henri Meschonnic e intitulada “*Musique de langage. Contribution à une poétique du mot chanté en français de Rousseau à Mallarmé*”. A linha mallarmeano-wagnerista conta com uma seção do livro de Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta : figures de Wagner* (1991), e com três artigos de Heath Lees, musicólogo especialista em Wagner, que preludiam o trabalho de maior extensão que será publicado na década seguinte: “*Mallarmé and Wagner : Hommage and Music-Drama*” (1994), “*Mallarmé’s Good Friday music : conversion or confirmation?*” (1995), “*Plaisir sacré : Nineteenth-century concert-giving in Paris and Mallarmé’s « M(m)usique »*” (1998).

Os demais artigos publicados nesse período são: “A ‘poesia pura’ e a música em Valéry e Mallarmé” (1992), de Rogério Hafez (em que o autor localiza a afinidade mallarmaica entre poesia e música no “movimento musical das palavras e da sintaxe” de *La Musique et les Lettres*); “*Sur la scène du temps (Mallarmé et la musique)*” (1992), de François Lallier; “*Mallarmé and the Pops : music and public lyricism*” (1993), de Frank Coppay; “*Music, letters, truth and lies : L’Après-midi d’un faune as ars poetica*” (1994), de Joshua Landy; “*La prose réconciliée : Mallarmé architecte et musicien*” (1998), de Jany Berretti; “*Promenade entre musique et poésie à l’orée du siècle – Enlèvement de l’e et dégénérescence de vers*” (1998), de Pierre Devaux; “*Mallarmé : musique, espace, pensée*” (1998), de Laurent Jenny (que explora as noções mallarmaicas de música e musicalidade em contraste com o pensamento simbolista); “*On the Side of Poetry and Chaos : Mallarméan Hasard and Twentieth-Century Music*” (1998), de Kate van Orden; “*Mallarmé and His Musicians Webern and Boulez*” (1998), de Albert Sonnenfeld (associa a música mallarmaica ao silêncio, em oposição à sonoridade, e identifica

uma continuidade entre o projeto musical de *Hérésies Artistiques* e do *Coup de Dés*); “*Stéphane Mallarmé : Poeta en musica*” (1999), de Carlos Barreiro Ortiz; e, nesse mesmo ano, a dupla “*La musique, ou les lettres?*” e “*La sœur et la rivale, Sur Mallarmé, la musique et les lettres*”, de Bertrand Vibert.

No primeiro decênio dos anos 2000, publicam-se seis livros, seis artigos e uma dissertação. A relação entre Mallarmé e Debussy volta a chamar a atenção dos pesquisadores, o que se reflete na publicação do livro *Mallarmé and Debussy – Unheard Music, Unseen Text* (2004), de Elizabeth McCombie; do artigo “*Hearing Debussy reading Mallarmé: music ‘après Wagner’ in the ‘Prélude à l’après-midi d’un faune’*” (2001), de David Code (onde o autor identifica, em sua exegese do poema, três instâncias musicais); e da dissertação “*La crise chez Mallarmé et Debussy*” (2007), de Alexandre Bleau. Os demais livros publicados são o já mencionado *Mallarmé and Wagner : Music and poetic language* (2007), de Heath Lees; *Performance in the texts of Mallarmé* (2005), de Mary Lewis Shaw (aborda a relação suplementar entre música e poesia, associa a música à natureza e examina alguns textos mallarmaicos); *French Symbolism and the Idea of Music* (2006), de Joseph Acquisto (com duas seções dedicadas a Mallarmé); *Between Baudelaire and Mallarmé: voice, conversation and music* (2009), de Helen Abbott (que discute a poética do *chant-instrument* em Mallarmé); *Music and Modernity in French Literature from 1860 to 1922: Baudelaire, Mallarmé, Proust* (2009), de Mary Breatnach. Quanto aos artigos, temos “*Mallarmé et Hanslick : sur la comparaison entre la Musique et l’arabesque*” (2000), de Tomooki Kuroki; “*La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry*” (2001), de Laurent Mattiussi (explora o conceito de Música, em oposição à música); “*Baudelaire, Wagner, Mallarmé: Romantic Aesthetics and the Word-Tone Dichotomy*” (2003), de Mary Breatnach; “*Mallarmé vs. Mário de Andrade: dois assaltos à música*” (2008), de Pedro Marques (capítulo da coletânea *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, baseia-se principalmente na exegese de Manuel Bandeira e em um recorte da prosa de Mallarmé para atrelar a metáfora musical mallarmaica a questões de ritmo e mimese); e “*De la page blanche à la musique : Mallarmé et l’écriture du silence*” (2009), de Larissa Drigo Agostinho.

Um livro, dois artigos e uma dissertação compõem o saldo de publicações da segunda década dos anos 2000. Respectivamente: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L’écriture, l’orchestre, la scène, la voix* (2016), organizado por Antoine Bonnet e Pierre-Henry Frangne; “*L’Après-midi d’un faune et l’interprétation des arts: Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski*” (2012), de Jean-Nicolas Illouz; “*La musique devenue Circé : le différend érotique entre Mallarmé et Wagner*”, de Adeline Heck (2018); e “*Mouvoir dans l’espace : une*

*esthétique musico-poétique chez Debussy et Mallarmé*” (2013), de Daniel Stewart. Até o momento, o texto mais recente da crítica mallarmeano-musical é o capítulo “A Música”, em *A linguagem se refletindo: introdução à poética de Mallarmé* (2020), de Larissa Drigo Agostinho.