
Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: um pensamento abstrato ¹

Aguinaldo José Gonçalves

Resumo

O ensaio se propõe a dar continuidade a uma reflexão teórica sobre o conceito de modulação no trabalho de arte, tendo a poesia como elemento condutor. O título do texto, "Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: um pensamento abstrato" se justifica por dois motivos. Primeiramente porque os dois poetas franceses atuam como escolhas fundamentais para a realização daquilo que se desenvolve ao longo do trabalho; em segundo lugar, porque o conceito de modulação está intimamente ligado ao que Valéry denomina de "pensamento abstrato" num importante ensaio publicado em Variété.

Palavras-chave: modulação, poesia, Mallarmé, Valéry, signo.

¹ Publicado originalmente com o título "Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: une pensée abstraite" (BOURJEA, 1999, p. 307-321).

Este ensaio se propõe a dar continuidade a uma reflexão teórica sobre uma questão estética de nossa predileção crítica: alguns fundamentos do processo de *modulação* como recurso último da instância criadora. Dada a natureza do assunto, entendemos que esta será apenas mais uma etapa da discussão, uma vez que outras já foram realizadas em ensaios anteriores e só fizeram por aguçar os pontos de maior interesse.

A dimensão sígnica do espaço inventivo, quando em alto grau de eficácia, representa um singular resultado de superação temática, por meio do fenômeno de transubstancialização da imagem, que mesmo instaurada imagem, pode ainda conduzir cargas de elementos simbólicos.

A escolha de Stéphane Mallarmé e Paul Valéry como fontes poéticas para estas reflexões se deve ao próprio fenômeno que os dois artistas representam para a poesia mundial e, especificamente, para o movimento simbolista francês a que pertenceram.

Apesar de se tratar, numa primeira instância, de uma reflexão que tem na poesia seu eixo central, ao pensar sobre esses dois grandes artistas, torna-se impossível não pensarmos nos demais sistemas artísticos. Seja sobre a poesia ou sobre os demais sistemas, tratar da questão da *modulação* requer uma acentuada precaução no uso das palavras. Entretanto, esse fenômeno possui seu lado essencial: cada palavra utilizada, penso em Valéry, possui o peso de uma âncora, não nos deixando passar rapidamente sobre ela. É importante encontrar em cada palavra o desenho do nosso pensamento para que seja possível tentar encontrar o sentido essencial. Em cada gesto mental, podemos encontrar a forma, o caminho que constrói o que conforma meu modo de ver ou de entender uma espécie de pensamento puro, como diria Valéry, ou de *modulação*, a propósito da formulação de Mallarmé. De início, vejo duas formas que se conjugam perfeitamente em torno da mesma idéia: a expressão máxima da concepção de abstração em arte e a expressão máxima da exposição dessa concepção. Para Valéry, "a un certain âge, on finit par regarder sa vie comme la vie d'un autre. On considère le dessin qu'elle forme dans le temps passé comme l'un des dessins possibles qui auraient pu être tracés par le même individu." (VALÉRY, 1946, p. 7) O mesmo indivíduo, nessas circunstâncias é outro eu. É, portanto, uma entre uma infinidade de outras vidas porque eu sou hoje como se renascesse de um outro eu. Pois bem, nesse renascimento, sinto a necessidade de mostrar algumas operações do espírito que determinam a conjunção desses dois poetas e pensadores. Escolhi a poesia pura como o caminho que mostra a abertura para outras possibilidades, para outras formas de expressão. Assim, escolher um tema que conduza a relação entre Mallarmé e Valéry consiste em refletir sobre uma convergência de sistemas que desenhe a configuração de uma mesma substância. A poesia, que é pensamento abstrato, pensamento por imagens, construído por palavras, signo verbal por excelência, consiste no objeto de ação de suas invenções, mas seus pensamentos criadores são enlaçados por outros sistemas, por outras formas de arte como a pintura, a arquitetura, a dança, a música, a escultura. Existe um ponto essencial que reúne os vários elementos distintivos das artes e este ponto não pode ser nomeado. É por este ponto que se conduzem os pensamentos desses dois grandes artistas. O

caminho de Mallarmé se abriu pelas veredas do Simbolismo que superou, aprofundando-se nos mecanismos de composição. Nesse aprofundamento descobriu as íntimas relações entre a palavra poética e a frase musical. Esta condição lhe permitiu construir um sistema único das artes que lhe conferiu a possibilidade de pensar sobre o objeto de arte com os mecanismos composicionais baseados na consciência do signo, entendido como a base conceitual para a qual todas as formas de invenção se reportam e, ao mesmo tempo, dela emanam. É necessário estabelecer a diferença entre poesia e poesia para que se compreenda a formulação de Mallarmé. Para isso, valer-me-ei de algumas considerações de Valéry, presentes em *Souvenir Poétiques*, conferência proferida em Bruxelas, no dia 9 de janeiro de 1942 e anotada por um ouvinte: "Si vous vous prêtez à les observer, - cela nous servira au cours de ces explications familières que vous donne, - ce terme de poésie a deux sens; un sens vague et dérivé et un sens précis et originel. Au sens vague, le mot poésie signifie après tout sensibilité, et quand on dit qu'une chose est poétique, cela veut dire qu'elle impressionne notre sensibilité, et la dispose suivant un certain sens que je vais essayer de définir. D'autre part, il y a un art spécial, une fabrication qui s'appelle la poésie. Les sens originel de poésie s'appelle: fabrication des poèmes." (VALÉRY, 1946, p. 11). O modo como Valéry estabelece a diferença e a forma como aplica a palavra *fabrication* para mostrar o sentido da arte especial da poesia consiste na formulação de seu pensamento distintivo entre impressão, sentimento e *poesia*. A concepção de Valéry corresponde à de Mallarmé ao pensar sobre invenção artística. Mallarmé reduziu, por abstração e elevação, a condição de sua arte em *realização* numa primeira instância; *composição* numa segunda; mas é numa terceira instância que se dá o grande passo da invenção: *modulation*.

Os procedimentos determinantes da obra de arte (e nesse sentido não fazemos distinção entre os vários sistemas) devem obrigatoriamente passar pelo processo de modulação. Evidentemente, isso não significa que as obras que tendem à modulação mas não conseguem atingir pontos elevados desse procedimento, não sejam obras de arte. O que devemos compreender é que existem infinitudes de passos ou de etapas que ocorrem a partir da instância em que podemos determinar a predominância da função poética ou função estética no trabalho de construção artística. Mallarmé desenvolveu todo o seu trabalho não apenas consciente desse processo, mas tentando conduzir cada vez mais suas reflexões na direção do que denominava modulação. Daí ser bastante compreensível a confluência de artistas para o seu pensamento. Se um dos mais brilhantes ensaios de Paul Valéry denomina-se "Poésie et pensée abstraite" (VALÉRY, 1942), mostrando o caminho de concretização do que se poderia dizer construtivismo das palavras, essa noção de pensamento abstrato foi a obsessão reflexiva de Mallarmé e por isso, mesmo sendo o signo verbal o meio de seu trabalho inventivo, o caminho empreendido pelo poeta passou a valer para todos os sistemas artísticos. Em Mallarmé ocorre a metamorfose (ou a metaforização) da palavra em estado bruto, e por isso emblemático, em palavra essencial (a da poesia). Ela impõe-se, mas nada impõe "Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré." Assim se coloca o

poeta no ensaio *Variation sur un sujet*. (MALLARMÉ, 1945, p. 363). Como também ocorre com o pensamento e com a produção do grande pintor seu contemporâneo, Paul Cézanne, mais que realizar, é necessário modular, mas agora no campo da palavra, símbolo lexicalizado, pleno de semantização convencional, além daquela convenção que lhe é própria, semantização atribuída pela convenção da memória, do hábito, dos valores enquanto fontes de costumes. E nessa linha está a própria tradição literária, suas cristalizações, suas pseudo-rupturas, que acabam por cristalizar o sublimado. Tendo essa consciência, da mesma maneira que ocorreu com o pintor, Mallarmé vai construir a sua obra poética através de um processo de desrealização em que permanentemente se trava um conflito interno entre a busca do novo e a obsessiva resistência dos resíduos formais, temáticos e culturais que impossibilitam o seu mergulho final no abismo, que, creio, teria como resultado a total brancura da folha ou a ausência de sua palavra poética. Para que esta se fizesse presente, houve um exercício intenso do poeta, que o faz recuperar a antiga questão do seu material próprio: o signo lingüístico, marca máxima da convencionalidade, determinante da nomeação das coisas e dos seres; espécie de registro sem o qual não conseguimos nos imaginar existindo. É a aparente independência das palavras, como se tivessem surgido do nada que lhes confere esse poder de nomeação enquanto instância signíca. Como diria Carlos Drummond de Andrade, "O nome é bem mais que o nome: o além-da-coisa, / coisa livre de coisa, circulando. / E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos / cálculos." (DRUMMOND, 1977, p. 325). É este o movimento. A circulação eterna das formas germinadas uma das outras, ou de si mesmas, bailando em torno de uma esfera sem contorno explícito, demarcado, e que é bem maior que o mundo. Mundo nomeado, mas de nomeação infinita. Desse paradoxo, o além-da-coisa, que só pode ser apreendido quando o nome circula além de sua emblematização e se confronta com outros nomes, e, daí, a descoberta do inominável. Esse passeio cósmico das palavras (coisa livre de coisa, circulando) representa a "consciência maior" perseguida por todos os tempos, muitas vezes vislumbrada, mas não assumida enquanto verdade. A palavra poética, em verdade, consiste na "palavra" sem princípio nem fim, enquanto potencialidade de mobilizar os estigmas do semblante do mundo. Só assim ela revitaliza e recupera a própria coisa justamente por se aproximar dela como sopro e como movimento.

É por esse exercício, isto é, pela busca do movimento circular dos nomes que os livra das coisas para recuperar a essência mesma das próprias coisas que a poesia é a poesia. E por isso coisa. Entretanto, fazendo-se espaço contenedor do movimento, ela provoca uma espécie de tangência entre o semblante de cada homem e o seu próprio semblante, daí a mobilidade plural.

Saindo dessa esfera do poético, passo a refletir a mesma questão sob o ponto de vista da linguagem. Pelo próprio fundamento que norteia este estudo, é necessário que isso seja realizado. Valho-me, desse modo, das palavras de René Wellek e A. Warren, ditas na clássica *Teoria da Literatura*, que parecem vir ao encontro dos pontos fundamentais dessa trajetória de idéias:

o "meio" de expressão específico de uma obra de arte (termo que é uma infeliz petição de princípio) não é meramente um obstá-

culo técnico que tem de ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição, e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual. O artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento *material concreto*: e o concreto meio por que se exprime tem a sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão (WELLEK; WARREN, 1962, p. 162).

Na verdade, todo o andamento destas reflexões representa um modo de pensar sobre o "concreto meio por que se exprime o artista", seja o pintor, seja o poeta, seja o músico etc. Nessa história, em todos os seus passos, percebemos que a questão maior sempre foi o "confronto" entre o "signo" e a "realidade", ambos atuando como areia movediça, tendo o artista como articulador. Todavia, só agora é possível encará-lo de frente; agora que atingimos o outro pólo da mesma história. Não é possível, portanto, refletir sobre a poesia de Stéphane Mallarmé sem discutir as propriedades fundamentais da linguagem que Saussure elaborava no mesmo tempo em que o poeta realizava a sua poética. Nesse sentido, as questões fundamentais, como arbitrariedade, motivação, seqüencialidade ou temporalidade do signo lingüístico, devem ser retomadas e ao menos consideradas à luz da semiótica conotativa. É evidente que não pretendo cumprir aqui nenhum novo fundamento teórico, mas apenas articular alguns elementos de investigações ocorridas no nosso século, num período em que as ciências da linguagem estão em franco desenvolvimento. Nas palavras de Jan Mukarovsky,

cada vez que se compreende melhor que o conteúdo da consciência individual é dado, até à sua maior profundidade, pelos conteúdos da consciência coletiva, mais se tornam importantes os problemas do signo e da significação, visto que um conteúdo psíquico que ultrapassa os limites da consciência individual adquire, pelo simples fato da sua comunicabilidade, o caráter de signo (MUKAROVSKY, 1981, p. 11).

Nessa mesma linha de considerações, posiciona-se M. Bakhtin. Ao se opor à filosofia idealista e à visão psicologista da cultura, que afirmam ser a ideologia um fato da consciência e que o aspecto exterior do signo é simplesmente um revestimento, assim ele se manifesta: "a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um material semiótico (por exemplo, um discurso interior), que o signo se opõe ao signo, que a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante encarnação material em signos". (BAKHTIN, 1979, p.19). Os aspectos da "comunicabilidade" apontados por Mukarovsky correspondem à "própria compreensão" de M. Bakhtin e estabelecem, no âmbito da linguagem poética (digressão do signo artístico para I. Lotman (1978), uma realidade autônoma e complexa, que, para ser compreendida, é necessário recuperar o percurso, isto é, perscrutar a natureza do material de base ou a natureza do signo lingüístico e tentar compreender a passagem dessa condição para outra, quer dizer, para a sua condição de signo artístico. O fato de a poesia determinar a sua especificidade pela natureza de seu material (signos artificiais para Du

Bos (DU BOS, 1982) e seus seguidores, sobretudo Lessing (LESSING, 1957), signos verbais para a lingüística estrutural, conduzida por Saussure; signos simbólicos para a semiótica americana de Charles Sanders Peirce (PEIRCE, 1977) resulta em questões também específicas e, creio, difusas que precisam ser mais bem esclarecidas. Dentre tais questões, destaco uma que me parece a mais importante: confere-se à poesia um campo mais amplo, dela se esperando uma voz que diga alguma coisa e essa idéia tem visitado o universo mental de grandes pensadores. Devo confessar que não me agrada e não partilho de tal posição. Não me agrada nem me convence a hierarquização nem a transitividade como é muitas vezes compreendida ou esperada. É exatamente por falar que o homem tende a cristalizar com a palavra os seus pequenos redutos de valores, que justifica ser a poesia o universo transsubstanciado da palavra, posta numa dimensão de imagem. Nessa dimensão, ao conseguir o grau elevado de modulação, emerge sua natureza intransitiva e nisso a sua eficácia. Para que possamos dar continuidade a esse pensamento, passemos à leitura de um poema de Mallarmé:

Brise Marine

*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!*

*Un Ennui, désolé par les cruels espoirs
Crois encore à l'adieu suprême des mouchirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!*

STÉPHANE MALLARMÉ

Brisa Marinha

A carne é fraca, sim, e eu li todos os livros.
Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,
Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos.
Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,
Impede o coração de submergir no mar:
Ó noites! Nem a luz deserta a iluminar
Este papel vazio com seu branco anseio,
Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio,
Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,
Ergue a âncora em prol das mais estranhas plagas!

Um Tédio desolado por cruéis silêncios,
Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços!

E é possível que os mastros, entre as ondas más,
 Rompam-se ao vento sobre os naufragos, sem mas-
 Tros, sem mastros, nem ilhas férteis, a vogar...
 Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do mar!

STHÉPHANE MALLARMÉ (Tradução de Augusto de Campos)

A escolha de "Brise Marine" como poema de apoio para as nossas reflexões se deve à sua natureza interna, isto é, à estrutura que contém o espaço de signos, feito texto, configurado enquanto produção de expressão e sentido. Não me preocupei em buscar o mito do mistério e do inapreensível que circunda a poesia, considerada hermética, de Stéphane Mallarmé. Esse texto transmite uma beleza traiçoeira pelo que possui de atraente, mas verdadeira pelo que oferece de potencialidade contida. Através dele é possível refletir sobre poesia, ou sobre o poético, e daí compreender melhor aquela circularidade dos nomes além-da-coisa.

Esse texto de Mallarmé subverte completamente a noção lingüística do signo imotivado de Saussure. Ele se realiza numa esfera intensa de motivação. Sendo assim, a sua estrutura aparente esconde uma outra, na qual as relações múltiplas de sentido se estabelecem. Tais relações só se dão a partir de um mecanismo que implica graus de abstração, de acordo com os graus de interação entre o texto e o leitor. O processo de eliminação, aspecto tão discutido em poesia, é o fio condutor dessa "navegação" em que os signos, numa relação inexoravelmente necessária entre significante e significado, afastam-se dos semblantes do mundo e ficam Tateando no semblante das imagens que a cultura legou. Assim, esse processo de eliminação é na verdade um processo de recuperação do verdadeiro movimento. Tal movimento é das idéias, mas é do plano de expressão do poema que possui outra língua e se constrói enquanto objeto, quase silencioso, mas ao mesmo tempo dialógico, no que diz respeito à relação entre forma e substância. É nisso que reside, a meu ver, a dimensão maior da poesia de Mallarmé: no diálogo tenso, é verdade, mas imprescindível entre *forma* e *substância*. Perceber esse fenômeno já significa estar nele, e, então, trata-se de perceber três movimentos: do poema consigo mesmo; da relação entre o texto e o leitor; e entre o leitor (enquanto texto) e o mundo. Tudo isso se dá através do estabelecimento de uma ordem que constitui o pensamento abstrato, marcado pelo movimento ou pelos movimentos que ocorrem na indissolúvel relação entre as articulações do texto e as articulações do pensamento do leitor. *Eliminação* implica *recusa*, e o modo como tal fenômeno ocorre em "Brise Marine" é incomum. Trata-se de uma recusa primordial entre o eu do poema e as referencialidades do mundo. Nesse sentido é que falo de um diálogo implícito entre forma e substância. As palavras do poema se articulam noutra dimensão. Elas já não pertencem a um sujeito do mundo, mas parecem pertencer a si mesmas. É uma seqüência de negação que, se compreendidas como seqüências, parecem não ter lógica. Não é possível buscar uma compreensão desse texto por meio de interpretações isoladas das imagens, relacionando-as com referências do mundo. O poema é uma viagem metafórica ou uma alegoria da retórica negada e preservada em cada fragmento do texto.

É nesse sentido que compreendo a poesia de Mallarmé, enquanto se vale do processo de eliminação. "Brise Marine" seria considerado um poema simples se comparado a outros e, sobretudo, a *Un coup de dés*. Trata-se de um texto de 1865, época em que o poeta iniciava o exercício de loucura que é *Igitur*. Talvez seja esse o motivo que tenha me atraído a tomá-lo como exemplo. É um poema de um momento de passagem que corresponde ao início de uma viagem. Todavia, esse poema já se realiza enquanto mergulho ou enquanto partida para um ponto indefinido ou para um "lugar" que não encontra respaldo nos referentes do mundo. Esse lugar só encontra sentido na própria linguagem. O seu texto é composto de imagens que se negam e, ao se negarem, se presentificam, num movimento difícil e ao mesmo tempo fascinante. Por isso falei anteriormente da impossibilidade de uma leitura seqüenciada do poema. Existe um certo desencontro entre uma imagem e outra, mas tal desencontro resulta numa profunda harmonia. O processo de criação de Mallarmé, com se pode notar, consiste num trabalho intelectual intenso, que resulta nessas composições estruturalmente complexas. A semelhança entre os seus procedimentos e os de Cézanne é muito grande. Da mesma maneira que o pintor se mantinha no mesmo motivo (lembremo-nos das maçãs ou do *Mont de Sainte-Victoire*), muitos poemas de Mallarmé eram trabalhados e retrabalhados durante anos. Ambos, em busca da modulação, conduzem a um grau muito elevado a transformação do assunto em temas e dos temas em motivos. No caso do poema "Brise Marine" pode-se entender bem esse processo, no qual se opera em maior ou menor escala o fenômeno mais profundo: a depuração do signo referencializado em "signo" na sua condição formal. "Cette visée, je la dis Transposition - Structure, une autre". (MALLARMÉ, 1945, p. 366) A mesma importância conferida por Cézanne à *estrutura*, confere-lhe também Mallarmé. O grau extremo de arquitetura de suas obras transcende o movimento de interiorização próprio de todo trabalho artístico.

Ao que me parece, o fenômeno que se opera na poesia de Mallarmé é da ordem da consciência. Por consciência quero fazer entender a conjunção de uma série de fatores, tais como a percepção, sensibilidade, visão do mundo, que está intimamente vinculada à própria linguagem. Como resultante, pode-se sintetizar em consciência da potência da linguagem. Eu ousaria afirmar que a única diferença entre Mallarmé (poeta) e outros grandes poetas modernos está não no princípio de compor poesia, mas no grau de sua realização. O procedimento de singularização atinge no fluxo de seus versos uma dimensão especial. Como diz o poeta Augusto de Campos, grande tradutor de Mallarmé, ao analisar *Un Coup de dés*, a poesia de Mallarmé ou a poesia moderna compõe-se à base de imagens e essas não consistem em acúmulos aditivos de processos sucessivos. "Repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens." (CAMPOS, 1974, p. 178) Os movimentos internos oferecem e dão estranha significação ao silêncio, à brancura do papel, à latência de signos tipograficamente distintos. Não condiz com essa composição poética a utilização do termo *ruptura*. É evidente que a sua forma de existência implica mobilidade daquele que se propõe a interagir com ela. Então, nesse caso,

devem ocorrer transformações provocadas pela “limpeza” a que é elevada a linguagem. Essa “limpeza” exige do leitor um esforço para que o exercício possa se realizar. Como já disse, seus poemas se impõem, mas nada impõem. Entretanto, a mobilização que se instaura na relação atua diretamente nos nossos hábitos e na nossa forma de relação com o mundo e/ou com a linguagem. Nessa relação, evidentemente, incluem-se o nosso modo de ser cultural e a nossa postura mediante a tradição literária. Nessa linha de considerações, podemos entender a poesia de Mallarmé como um ser movente; como uma esfera de relações que exige uma alteração no âmbito das conveniências.

Voltando ao poema “Brise Marine”, eu diria que se trata da própria consonância de um gesto, de um gesto mental e espiritual, um completo não dizer que se realiza. Consiste ele num *estar* não se firmando num lugar. E esse movimento, contraditório aparentemente, encontra espaço numa outra dimensão, em outra instância em que os signos plasmados em forma conseguem ser princípio, fim e meio, graças à sua própria engendragem estrutural. Digo *princípio* pelo que o poema encarna de superação e manifesta com novo gesto; *fim*, porque implica, da mesma forma (mas do avesso), a superação da experiência retórica; *meio*, finalmente, porque é a sua passagem pelo papel, mesmo com certa agonia, confirmando sua existência. Não somente nesse poema, mas em vários outros que compõem a obra de Stéphane Mallarmé, vejo ou pressinto uma forma de realização que resumiria na palavra “quase”.

Os recursos de linguagem que constituem essa poética são determinados pela modulação. Através dela nasce uma lógica composicional que eleva o signo poético ao limite extremo. A isso, portanto, chamo de esfera maior da potência da linguagem. Cria-se uma distância muito grande entre esse tipo de discurso e o discurso da fala cotidiana. O poeta mobiliza a condição do signo emblemático, transformando-o em “signo”. A partir dessa condição intransitiva, recupera a essencialidade das próprias coisas do mundo. Nessa mesma linha de concepção, pronuncia-se Jean-François Lyotard; para ele, “a poética de Mallarmé parece levar ao fim a propriedade fundamental da linguagem, que Saussure elaborava ao mesmo tempo, a arbitrariedade do signo em relação ao objeto que significa. A “eliminação” mallarmeana é o aprofundamento da capacidade de referência como distância intransponível que separa o verbo e a coisa e garante ao primeiro seu raio de identidade” (LYOTARD, 1979, p. 77).

Entretanto, se por um lado somos concordes no que diz respeito ao aprofundamento da arbitrariedade, devo deixar esclarecido que a poética de Mallarmé, como já afirmei, leva às últimas conseqüências a subversão à teoria saussuriana no que tange ao primeiro princípio do lingüista, extraído da lei da arbitrariedade. São do próprio poeta estas palavras: “A *côté d’ombre*, opaque, *ténèbresse* fonce peu; quelle *déception*, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuît*, contradictoirement, des timbres obscurs ici, là clair.” (MALLARMÉ, 1945, p. 364).

Como se sabe, a questão das palavras *motivadas* ou *imotivadas*, resultantes da concepção da arbitrariedade ou não dos signos, remonta à

Antigüidade. Os gregos já se dividem, portanto, em *naturalistas* (acreditavam que as palavras possuíam o seu significado "por natureza", em virtude de uma correspondência intrínseca entre o som e o sentido), e em *conservadoristas* (que sustentavam ser o significado uma questão de tradição e convenção, uma espécie de "contrato social"). Platão confere à questão considerável interesse ao escrever o diálogo *Crátilo* (PLATÃO, 1974), levantando aspectos sobretudo concernentes à poesia, extremamente importantes no que diz respeito à motivação. Já Aristóteles demarca exatamente o caminho trilhado por Saussure. Em "Expressão e Interpretação" pertencente ao livro *Lógica* (ARISTÓTELES, 1977, p. 256), afirma que "o nome é um som que possui um significado estabelecido de maneira convencional". Aristóteles retoma o assunto em outros textos dos quais exclui quase sempre vários ramos do plano significante, reafirma que as palavras são, primordialmente, sinais de afecções mentais e só secundariamente são sinais das coisas que constituem semelhança. Para O.K. Ogden e I. A. Richards, "Aristóteles não teve dificuldade alguma em resolver a principal questão suscitada por Platão no *Crátilo*. Todo o discurso significante, diz ele, só é significante por convenção e não pela natureza ou como um instrumento natural - assim negligenciando as argutas observações de Platão quanto ao papel desempenhado pelas onomatopéias nas origens verbais." (OGDEN; RICHARDS, 1972, p. 56).

As opiniões ao longo da história continuaram se dividindo e dominando aquelas que foram sistematizadas por Saussure. Por outro lado, a teoria naturalista ganhou terreno sobretudo nas discussões acerca da origem das línguas. Leibniz e muitos outros depois dele viram na onomatopéia a forma primitiva da fala humana. Dentre os lingüistas modernos, Stephen Ullmann foi um dos que mais defendeu a questão da motivação do signo. Para ele, "é ocioso, hoje, perguntar se a língua é convencional ou 'motivada': todos os idiomas contêm certas palavras arbitrárias e opacas, sem qualquer conexão entre o som e o sentido, e outras que, pelo menos em certo grau, são motivadas e transparentes". (ULLMAN, 1964, p. 163). O que Mallarmé realiza é, como já disse, um exercício extremo de atingir o plano formal do "signo", desvinculando-o da substância. É uma operação semelhante à do lingüista. Entretanto, consciente da relação necessária entre significante e significado, o poeta, num segundo momento, acentua em todos os níveis a motivação da palavra, fortalecendo sua potência. Daí a natureza altamente sugestiva de sua poesia e a sua verdadeira essencialidade. Da mesma maneira o compreendeu Maurice Blanchot, ao dizer que

a fala poética não se opõe somente, portanto, à linguagem ordinária mas também à linguagem do pensamento. Nessa fala, já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas. Nela, o mundo recua e as metas cessaram; nela o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser (BLANCHOT, 1987, p. 34-35).

Daí a despersonalização da poética mallarmeana. Os signos se voltam, refletem-se e se refratam, iluminam-se para o maior obscurecimento. Eu diria que há uma ressonância do mundo, um quase murmúrio, através de uma clareza sintática que conduz ou é conduzida pelo entrecruzar dos sons e dos sentidos superpostos (aqueles do conceito abstrato e aqueles outros que neles interferem numa supradimensão que ruma coisas do mundo nem sempre formalizáveis, mas que se materializam na essência da linguagem). A autonomia dessa poesia requer evidentemente um envolvimento, um exercício de intensidade que jamais poderia ter requerido qualquer poesia anterior a Mallarmé.

Abstract

This essay is intended to proceed with a theoretical reflection on the concept of modulation in the work of art, poetry acting as its conducting element. The paper title, "Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: an abstract thought" is justified for two reasons. Firstly, because the two French poets act as fundamental choices for the achievement of that which is developed along the work; secondly, because the concept of modulation is intimately connected with what Valéry calls "abstract thinking" in an important essay published in Variété.

Keywords: modulation, poetry, Mallarmé, Valéry, sign.

Referências

- ARISTÓTELES. De la expresión o interpretación. In: _____. *Lógica*. Tradução de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1977. (Obras completas).
- ANDRADE, C. D. Origem. In: _____. *Poesia completa e prosa*. São Paulo: Aguilar, 1977. Lição de coisas, parte 5.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOURJEA, S. (Dir.). Mallarmé/Valéry: poétiques: actes du Colloque international de Montpellier, Université Paul Valéry. Montpellier III. *Bulletin des Études Valéryennes*, Montpellier, no 81/82, mars/juin 1999.
- CAMPOS, A. et al. *Mallarmé*. São Paulo: Editora, 1974.
- DU BOS, J. B. *Réflexions critiques sur poésie et sur la peinture: I a III*. Genève, Paris: Skatkine, 1982.

- GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- LESSING, G. E. *Laocoonte, o, Sobre los límites de la pintura y la poesía*. Tradução do alemão, prólogo e notas de Henrique Palau. Barcelona: Editorial Ibéria, 1957.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LYOTARD, J-F. *Discurso, figura*. Tradução de Josep Eias e Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MALLARMÉ, S. Variation sur un sujet. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- MUKAROVISKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981.
- OGDEN, O. K.; RICHARDS, I. A. *O significado do significado*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PLATÃO. Crátilo, o, De la exactitud de las palabras. In: _____. *Obras completas*. Tradução de Maria Araújo et al. Madrid: Aguilar, 1974.
- ULLMAN, S. *Semântica: uma introdução á ciência do significado*. Tradução de J. A. Osório Mateus. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1964.
- VALÉRY, P. *Souvenirs poétiques*. Paris: Guy Le Prat, 1946.
- _____. Poésie et pensée abstraite. In: _____. *Variété V*. Paris: Gallimard, 1942.