

A "poesia pura" e a música em Valéry e Mallarmé

ROGÉRIO HAFEZ

São diversas as considerações que a expressão "poesia pura" (*poésie pure*) costuma suscitar, quando se debate o seu trânsito entre autores de poéticas afins como Paul Valéry e Stéphane Mallarmé. Mas uma tendência, ao menos, impõe resistência ao esforço de leitura crítica. Previamente estamos inclinados, talvez à força do adjetivo, a aí reconhecer sobretudo um empenho de abstração, de ascese, devedor por certo de um idealismo e de uma metafísica que dificilmente definiríamos, mas de que facilmente suspeitamos. Por mais que a expressão se desloque, tenderá a unificar uma pletera de artistas e pensadores: "Os modernos teóricos da poesia pura, Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, o Sr. Paul Valéry, não são os perigosos inovadores em que por vezes parecemos acreditar. Podemos, certamente, suspeitá-los

Arquivo Rogério Hafez



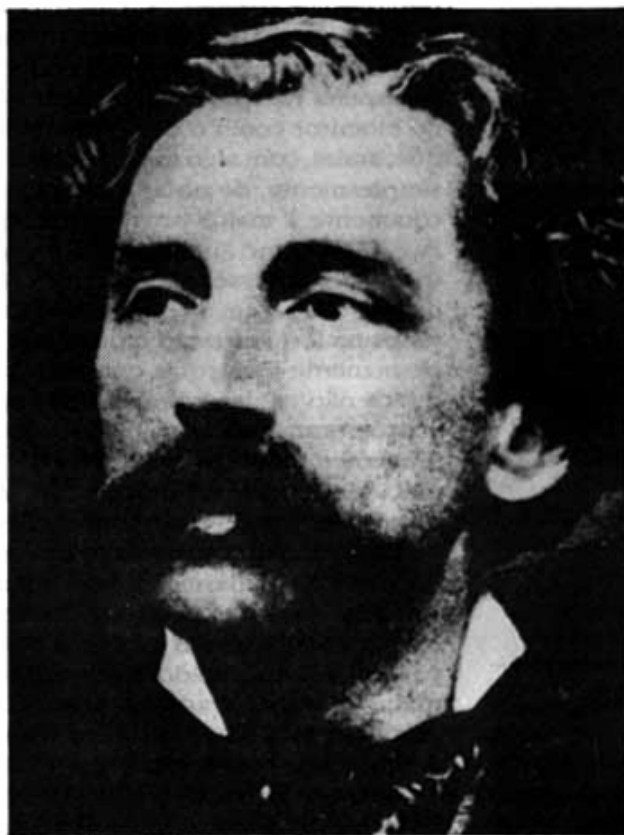
de heresia em alguma questão de detalhe, e eu não me privo disso; mas quanto ao fundo da doutrina, eles continuam uma tradição bastante venerável" (Henri Bremond)(1).

Em que pesem as declarações do próprio Valéry, nas várias oportunidades de que dispôs para comentar, com a elegância habitual, o parecer do amigo religioso (ávido por vincular uma tradição poética nascente com uma antiga disciplina moral), ainda assim será útil reincidir no tema. Com o interesse concentrado na relação Mallarmé-Valéry, e desejando depreender o motivo que leva o segundo a insistir numa expressão de tão polêmico significado — "todo um poema em duas palavras" —, como Valéry certa vez definiu a *poésie pure* —, decidimos averiguar possíveis heresias ou fidelidades, fazendo uso de um tema adjacente. Referimo-nos à presença recorrente da música, no interior da poética simbolista e pós-simbolista, entendida então como linguagem ascendente, prioritária, a participar da definição das potencialidades e dos limites da linguagem verbal, matéria da poesia. Basta recordar o primeiro verso da "Art Poétique" de Verlaine — "*La musique avant toute chose*" —, ou a flor "ausente de todo buquê" que, para Mallarmé, "musicalmente se eleva, idéia mesma e suave", para logo se ter em mãos uma espécie de *leitmotiv* que recorrerá em boa parte dos exercícios mais detidos de exposição, como os que fará Valéry.

Que fundamento podemos oferecer à superioridade desfrutada pela música nesses momentos que elegemos, sobretudo quando temos notícia de que, momentos antes, sua posição não competia em importância com as formas literárias, tal como se vê, ao menos, em Kant? Em que o paralelo musical auxilia o interessado nas formulações da essência poética? Em que, ainda, pode interferir, quando se pensa na controversa relação Mallarmé-Valéry?

É sedutor enveredar, de início, pelas produções que se originam, no terreno musical, da obra poética de Verlaine e Mallarmé. O desejo maior do primeiro, por exemplo, é duplamente atendido na passagem para o nosso século, quando Claude Debussy e Gabriel Fauré entregam definitivamente à música alguns mesmos poemas de *Fêtes Galantes* (1869). Mas coube a Debussy, de fato, "levar a música ao clima simbolista, no seu avatar impressionista, com o acerto surpreendente de *Pelléas et Mélisande*, do *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* e o *Quatuor*", como registrou, entre nós, Andrade Muricy(2). Entretanto, correríamos o risco de nos desviarmos, caso resolvêssemos seguir a música, essa "esteira magnética rasgada no oceano da arte" (Muricy), sem fazer menção a outro músico, que a crítica, unânime, não demora em apontar: Richard Wagner. O jovem que, no dizer de Otto Maria Carpeaux, desde cedo revelou "uma estranha duplicidade de talento", e que mais tarde desistiria das letras para estudar música, sem no entanto deixar de assinar os libretos de suas peças, conseguiu empolgar mais de uma geração: "independentemente da ideologia filosófico-política, e de certos traços de sua biografia, todos foram empolgados pela irresistível vaga de misticismo e passionalidade transcendente por ele desencadeada" (Muricy). Ressalte-se, apenas, que na teoria da *Gesamtkunstwerk* ("obra de arte total"), em que o drama musical se serve da poesia, da pintura cenográfica, da dança, da arquitetura, a almejada *síntese* das artes não é lograda pela prática de Wagner, antes subvertida: "contra a teoria e as intenções de Wagner — o elemento essencial de seu 'drama em música' é a música", sentencia Carpeaux. Desse modo, permanecerá uma ascendência, ainda que sutil,

Na outra página, no alto, Valéry em 1939; embaixo, o mesmo gesto quarenta e oito anos antes (1891); nesta página, foto clássica do poeta Stéfano Mallarmé



ROGÉRIO HAFEZ é doutorando em Letras Clássicas (Grego) na FFLCH-USP.

na voz de Mallarmé: " *Ouïr l'indiscutable rayon – comme les traits dorent et débirent un méandre de mélodies: où la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie*" (numa tradução literal: " Ouvir o indiscutível raio – como os traços douram e dilaceram um meandro de melodias: onde a Música reencontra o Verso para formar, desde Wagner, a Poesia"). Assim poderá C. M. Bowra resumir, em seu *The Heritage of Symbolism*, o propósito de toda uma geração: " Fazer, com palavras, o que Wagner havia feito com notas musicais parecia ao mesmo tempo possível e desejável" .

Nesse âmbito, contudo, a formulação que nos permite progredir mais rapidamente encontra-se num ensaio admirável de George Steiner, de que é preciso reproduzir um excerto: " Foi imensa a influência wagneriana na estética literária desde Baudelaire até Proust e, na filosofia da linguagem, desde Nietzsche até os primeiros escritos de Valéry. E ela introduziu dois temas distintos mas relacionados: a exultação do poeta por ser *quase* músico (uma visão de si mesmo encontrável não menos em Mallarmé do que em Auden); mas também uma triste condescendência para com o meio verbal, um desespero por estar restrito a uma forma de expressão mais tênue, estreita, muito mais próxima da superfície da mente criativa do que a música. Assim escreveu Valéry a Gide, em abril de 1891: ' Estou mergulhado até a cabeça no *Lobengrin*. Essa música me levará, assim o pressinto, a deixar de escrever. Dificuldades demais já me paralisam. *Narciso* clamou no deserto (...) estar tão distante de seu sonho (...) E, depois, qual página escrita alcança as alturas das poucas notas que constituem o tema do Graal?' " (3).

Steiner conserva parte da enunciação polivalente de Valéry – que poderia restar insuspeita nas passagens citadas –, qualificando de imediato o estado de espírito do elocutor como o de " orgulhosa exasperação", o que nos leva a vê-lo em choque, assim, com algo mais do que a " exultação" referida em Mallarmé. Não se trata, simplesmente, de notar a alteração de uma disposição espiritual condicionada estritamente à maior proximidade (Mallarmé) ou ao maior distanciamento (Valéry) face a um plano superior – a música. É preciso tentar avançar na compreensão do que relaciona esses " dois temas distintos", reconhecendo inclusive a possibilidade de que obedeçam a regimes heterônomos, não necessariamente totalizados ou previstos na fértil atuação teórica e prática de Wagner. Em outros termos, talvez sob a permanente hierarquia que posiciona os meios verbal e musical estejam sendo acolhidos não os desdobramentos paradoxais de um mesmo impulso, mas antes concepções antagônicas na disputa do homônimo. Com isso, estaremos pendendo para o juízo emitido por C. M. Bowra: " Num ideal como esse, havia indubitavelmente dificuldades e ambigüidades" (4). Ambigüidades que poderão responder, simultaneamente, por diversas concepções da relação poesia-música.

De fato, o que sustentava a proximidade dos meios verbal e musical, para júbilo do verso de Mallarmé? É possível antecipar um ponto: em vão errará o leitor que aguardar uma perspectiva puramente semiótica. A conferência *La Musique et les Lettres*, como quando proferida em Oxford e Cambridge em 1894, desnorteará, através de uma encantadora prestidigitação, toda a expectativa de explanação conceitual, reservando transparência e clareza apenas ao próprio movimento musical das palavras e da sintaxe. *Richard Wagner* (1885), outro escrito de Mallarmé, já alertava um tal leitor com o subtítulo: " *Rêverie d'un poète français*". Deparamo-nos com o que Hugo Friedrich registra como os exercícios autoparódicos de Mallarmé, que o levaram, certa vez, a recusar-se a entregar um manuscrito a um jornalista impaciente: " Espere ao menos até que eu introduza nele um pouco de obscuridade" (5).

Quando referimos uma perspectiva estritamente semiótica, que tivesse como pressupostos apenas aqueles que se impusessem pelo estudo comparativo das linguagens, não pretendíamos erguer uma nova mitologia, mas apenas apontar a legítima inclinação que não seria a de Mallarmé, mas já a de Valéry e daqueles que, em nossos dias, muitas vezes lhe seguem as sugestões, como no exemplo de Gérard Genette (que chega, curiosamente, a dissertar sobre as razões de uma " crítica pura") (6). Com o mesmo objetivo, poderíamos recolher a alta estima de um Roman Jakobson, atestada num ensaio capital (" *Linguistics and Poetics*"), em cujo arremate se lê: " Não nos esqueçamos do sábio preceito de Paul Valéry: ' a literatura é e não pode ser nada mais do que uma espécie de extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem' " .

A esta altura, fazendo uso das notórias " funções da linguagem" definidas por Jakobson no mesmo ensaio, convém avançar um comentário referente à relação dos

1 Henri Bremond, *La Poésie Pure – avec un Débat sur la Poésie par Robert de Souza*, Paris, Bernard Grasset, 1926.

2 J. C. de Andrade Muricy, " Introdução" ao *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Brasília, Conselho Federal de Cultura-INL, 1973.

3 George Steiner, " O Poeta e o Silêncio", in *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a Crise da Palavra*, trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

4 C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, London, MacMillan&Co., 1954.

5 Hugo Friedrich, " Mallarmé", in *Estrutura da Lírica Moderna*, trad. Marise Curioni e Dora Ferreira da Silva, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

códigos musical e verbal, relação de resto apreciada por T. S. Eliot quando às voltas com o tema da *poésie pure*, notadamente no ensaio "From Poe to Valéry" (7). Para Eliot, que aí argumenta a partir de "um processo de crescente consciência da linguagem", processo que parece querer visualizar cronologicamente na história literária, a expressão "poesia pura" é incômoda por vincular-se ao terceiro e derradeiro estágio desse processo em que o "estilo" subtrai todas as atenções anteriormente compartilhadas ou integralmente dedicadas ao *subject matter* (o "assunto", ou aquilo que Jakobson definiria em seu sistema como o *referente*, partícipe do universo exterior à linguagem). Desse modo, pôde Eliot afirmar da vaidade do objetivo: "Eu penso que a poesia é apenas poesia enquanto preserva alguma 'impureza' neste sentido: isto é, enquanto o *subject matter* é valorizado por seu próprio interesse". Embora Eliot se esforce por reformular os cortes demasiado fundos de suas colocações, lembrando o "diferente tipo de importância" que uma poética como a de Valéry poderia conceder à combinação de *several subjects*, sente-se que a cisão central permanece inalterada em seu diagnóstico: nesse estágio, afirma Eliot, "the subject exists for the poem, not the poem for the subject" ("o assunto existe para o poema, não o poema para o assunto") (8).

Não é preciso recordar os seis elementos que a moderna semiologia assegura estarem presentes em todo ato de linguagem, respondendo por seis funções diferentes, mas não excludentes, na teoria de Jakobson. Ao tentar transpor as imagens de Eliot para esse sistema, seria difícil deixar de concluir que resta uma incompatibilidade, um conflito pela soberania, no tocante à "poesia pura", entre as funções poética e referencial. Esse conflito, parece querer antecipar Eliot, só poderia conduzir ao governo tirânico do material verbal pelas figuras sonoras, em prejuízo de todo aspecto semântico. Ora, uma vez que a *poésie pure* não se cansa de se orientar pela música, não estaria aqui a prova cabal deste processo?

Estaria, de fato, na condição de que tomássemos o código musical como uma linguagem particular, a saber, desprovida de referente, ou na qual a significação estivesse impossibilitada de estruturar-se enquanto referencialidade, limitando-se praticamente às interjeições do corpo e do espírito: nenhum vocabulário ou léxico, apenas a função emotiva. Entretanto, são seguramente outros os juízos de Valéry e Jakobson: "A visão de Valéry da poesia como 'hesitação entre o som e o sentido' é muito mais realista e científica do que qualquer tendência de isolacionismo fonético" (9); "Na visão de Valéry (...) a essência da poesia encontra-se precisamente na transformação poética do material verbal e na conexão dos seus aspectos fonético e semântico" (10). Estendendo nossa reflexão sobre a referencialidade própria à música, acompanhemos a síntese que Jakobson fez do trabalho de G. Becking, musicólogo e professor na Universidade Alemã de Praga: "Em conclusão, Becking delineou a diferença fundamental entre a música e a linguagem. De fato, há na história da música casos em que certas fórmulas musicais se tornam inconfundivelmente associadas a certas expressões específicas (na ópera italiana, em Wagner, e assim por diante). Vale notar que os elementos mais altamente organizados de um dado sistema têm, com frequência, uma significação mística. Em geral, contudo, na música enquanto oposta à linguagem, é o sistema tonal ele mesmo que porta significado, e esse sistema está indissolúvelmente ligado a uma visão do mundo" (11).

O que vimos nos impele a rever as colocações de Eliot e a entender a ascendência da música sobre a poesia, em Valéry, como o contraponto semiótico necessário a quem se debatia por uma linguagem capaz de sustentar a própria racionalidade de maneira homogênea e indivisa. Nesse domínio autárquico e de correspondências diretas — a música —, inexistente espaço para a arbitrariedade que, no domínio lingüístico, é adversidade quase inelutável. O poeta mantém em sua hesitação entre o som e o sentido as marcas de uma divisão constituinte do signo. O seu trabalho, como deixará ver a prosa detida de Valéry (12), em conferências bastante distintas das de seu mestre Mallarmé, orienta-se contra o inconsciente da criação e o arbitrário do signo lingüístico, para dar a impressão de "um sistema completo de relações recíprocas entre nossas idéias, nossas imagens, de um lado, e nossos meios de expressão, de outro".

A menos que descobríssemos em Mallarmé afinidade com essas colocações, e nos espantássemos com o fato de que seu gênio prodigioso teria sido capaz de exultar diante de dificuldades paralisantes que convidavam Valéry ao silêncio, deveríamos tentar conceber, tão logo, uma importante diferença, uma alteração que compromettesse num só lance a própria concepção da relação poesia e música, a apontar



Desenho de Paul Valéry, da coleção de seu amigo Richard Anacréon

6 Gérard Genette, "Raisons de la Critique Pure", in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

7 T. S. Eliot, "From Poe to Valéry", in *To Criticize the Critic and Other Writings*, London, Faber & Faber, 1965.

8 Idem, *ibidem*.

9 Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", in *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge-London, Harvard University Press, 1987.

10 Idem, "Yeats' Sorrow of Love through the Years", in *op. cit.*

11 Idem, "Musicology & Linguistics", in *op. cit.*

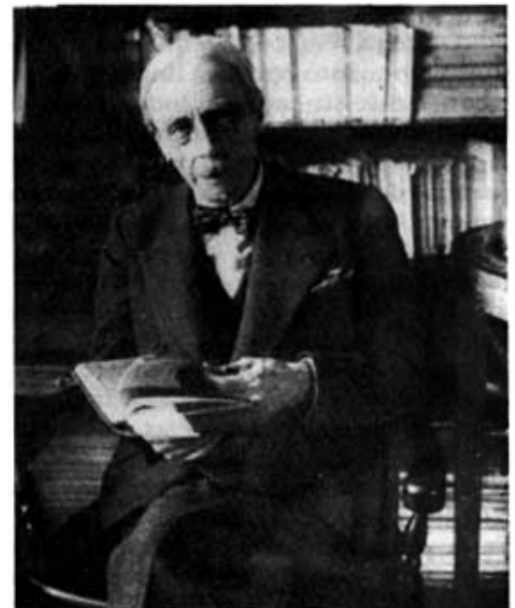
12 Ver, por exemplo, "Avant-propos à la Connaissance de la Déesse", na seção "Théorie Poétique et Esthétique" de *Variété*, ou toda a seção "Mémoires du Poète" do mesmo livro, in Paul Valéry, *Oeuvres I* — édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1987.

conseqüentemente uma ruptura onde por vezes se vê continuidade. A música que "se distancia" em Valéry não poderia denunciar ainda uma estratégia de afastamento, certa recusa do que empolgava a Mallarmé?

Na passagem que transcrevemos de George Steiner, ao início, uma ausência poderia ter sido notada. Em leitor tão familiarizado com a tradição alemã, impressiona que o inventário de uma teoria da música como arte suprema e quintessencial desperdice a oportunidade de recordar o nome de Arthur Schopenhauer, sobretudo quando são lembradas as figuras de Wagner e Nietzsche. " *Tristão e Isolda* é imbuído do pessimismo da filosofia de Schopenhauer, que foi a última fé de Wagner", recorda Carpeaux. E Andrade Muricy reitera que, através de Wagner e Nietzsche, radicou-se o "pessimismo denso e entretanto inebriante" da estética e da ética de Schopenhauer. É claro, porém, que não avançaremos na questão enquanto reduzirmos a filosofia de Schopenhauer a um encantamento mórbido, passível de negligência ou rápida objeção. Não foi essa, certamente, a atitude de Nietzsche, que nele teve estímulo e matéria para um diálogo constante, terminando por vinculá-lo, num aforismo desconcertante, à caracterização peculiar de "romantismo" que elaborou em *A Gaia Ciência*, e na qual incluiu o mesmo Wagner(13).

Entretanto, se por um lado não nos contentamos com os autores que George Steiner recolhe no romantismo alemão como expoentes do "mais alto grau de implicação técnica e filosófica" do ideal de submissão da palavra à música — e com brilho enumeram-se Tieck, Novalis, Wackenroeder, E. T. A. Hoffmann, escritores que o próprio Steiner reconhece como "não necessariamente de primeira linha" —, por outro lado há razões para crer que a ausência de Schopenhauer não é de todo insólita. Como afirmou Anatol Rosenfeld, num ensaio notável, que seguiremos de perto, "se é difícil 'notar', nos nossos dias, o influxo do autor de *O Mundo como Vontade e Representação*, isso decorre em parte da onipresença de seu pensamento" (14). De fato, não apenas o pensamento de Nietzsche tem em Schopenhauer o seu maior alimento: outros sistemas de todo distintos, responsáveis pelo que Northrop Frye denominou "mitos de interesse" na cultura moderna(15), como o marxismo e a psicanálise, devem ao "solitário comilão de Frankfurt" princípios como os de que "não desejamos uma coisa por termos encontrado razões para desejá-la", mas sim que "inventamos, posteriormente, razões, sistemas e teologias para mascarar, diante de nós mesmos, os nossos desejos profundos e os nossos interesses vitais". Desse modo, Rosenfeld pôde oferecer uma rápida síntese da cosmisão schopenhaueriana: "Toda a realidade, principalmente a humana, é concebida como um jogo pirandelliano de máscaras, é pura aparência e *representação* (um termo psicológico-filosófico que conserva na sua obra a conotação teatral), a encobrir a verdadeira realidade da irracional vontade de viver", uma vontade metafísica — "espécie de libido cósmica", jamais satisfeita.

Arquivo Rogério Hafez



13 Friedrich Nietzsche, "O que é Romantismo?" (370 de *A Gaia Ciência*), in *Obras Incompletas*, sel. Gérard Lebrun, trad. Rubens R. T. Filho, São Paulo, Abril Cultural, 1978.

14 Anatol Rosenfeld, "Influências Estéticas de Schopenhauer", in *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva/INL, 1973 (assim como todas as citações seguintes de Rosenfeld).

15 Northrop Frye, *O Caminho Crítico*, trad. Antônio A. Prado, São Paulo, Perspectiva, 1973.

É grande a tentação de valorizar Schopenhauer, porém, sobretudo como artista, nota Rosenfeld, que a propósito salienta a composição rigorosa das quatro partes de *O Mundo como Vontade e Representação*, já comparadas aos quatro movimentos de uma sinfonia. "É difícil escapar à magia da severa ascese formal com que nessa obra se disciplina um sentimento de vida voluptuoso, de forte cunho sadomasoquista e de surpreendente semelhança ao de Baudelaire", acrescenta. Nesse ponto, diga-se que a tensão que o poeta contemporâneo de Mallarmé estabelece em "L'albatros" entre essa ave e *les hommes d'équipage* ilustra à perfeição a relação que Schopenhauer reserva ao "gênio" entre os homens que são "o produto industrial da natureza": impedido de andar graças às "asas de gigante", esse gênio em tudo se afasta do modelo hegeliano, expressão de um passo do *Espírito*, ao mesmo tempo em que se aproxima do ideal de distanciamento caro a tantos simbolistas.

Tendo reconhecido o peso fundamental que cabe à estética no sistema schopenhaueriano, Rosenfeld declara: "A exaltação da arte como redentora (embora apenas temporária) do homem atribulado pela tortura da vontade nunca satisfeita ou, quando satisfeita, pelo vazio mais torturante do tédio — essa exaltação propicia à arte um halo quase religioso. É precisamente essa função de surrogato da religião que a arte irá assumir entre os simbolistas e *décadents* do *fin de siècle*. E se nem todos sofreram a influência direta de Schopenhauer — como a sofreram, por exemplo, Mallarmé e Huysmans — é pelo menos através da música de Wagner que se inebriam com a quinta-essência do sentimento de vida schopenhaueriano(...)"

Poderíamos, talvez, dar-nos por satisfeitos com uma menção expressa de Mallarmé e a lembrança de um halo "quase religioso" ambiente. Mas seria lamentável deixar escapar a maquinaria conceitual que anima os projetos da arte "pura", aspirante à música, e que Rosenfeld soube destacar adequadamente: "A arte como redentora: é na contemplação estética que o apreciador se liberta da individualidade enredada no mundo relacional dos desejos e interesses vitais, elevando-se à intuição das idéias platônicas, representantes eternas da vontade metafísica nas suas diversas manifestações. Já não o prendem o Onde, Quando e Porquê nesta comunhão com a forma pura. De tal modo se abre, na serena visão estética, ao belo, que este como que lhe invade a consciência até a borda (...) Eis a concepção mística que, nas mãos de Schopenhauer, esse estranho adepto de Kant, resultou da sóbria fórmula da arte como 'prazer desinteressado' da estética kantiana".

Tal plenitude estética, postula Anátol Rosenfeld, denuncia uma carga afetiva capaz de explicar por si mesma a posição privilegiada que Schopenhauer concede à música. Do lugar apagado que ela ocupa na estética clássica de Kant, onde está abaixo das artes plásticas, talvez por lhe faltar "urbanidade" ("Vê-se que a música tem o defeito dos odores, já que como o ouvido também o nariz não possui pálpebras: aquele que tira seu lenço perfumado afeta todos em torno, impondo-lhes, contra a vontade deles, o gozo, quando apenas querem respirar")(16), a música saltará sobre um "sensato liberalismo" para encontrar os excessos de Schopenhauer: ao passo que todas as outras artes reproduzem apenas as idéias platônicas, sendo, portanto, somente representações mediatas da vontade, a música exprime de modo imediato o próprio ser do mundo, isto é, a vontade mesma, para além do mundo fenomênico e ideal (de objetivação da vontade). O livro III de *O Mundo como Vontade e Representação* reserva, porém, uma hierarquia que, da arquitetura à música, passando pela escultura, a pintura e a literatura alegórica, analisa em

Arquivo Rogério Hafez



Na outra página, Jules (1863-1938) e Paul Valéry (1871-1945) em foto de 1935, durante distribuição de prêmios no Collège de Sète; à direita, Valéry em Marselha, outono de 1941; acima, desenho do poeta de *Cemitério Marinho*

16 Immanuel Kant, "Da Arte e do Gênio" (*Crítica do Juízo*, 43-54), in *Textos Selecionados*, sel. Marielena Chauí, trad. Rubens R. T. Filho, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

detalhe os graus de "expressão da objetivação da vontade" em todas as belas-artistas. À poesia, especialmente em sua forma trágica, cabe então o ponto mais elevado imediatamente anterior à música, para felicidade certa de Mallarmé(17).

As outras artes "falam só da sombra", a música, porém, "da própria essência", e pode ser qualificada de "um exercício metafísico". A paráfrase que se segue é de Thomas Mann: "Assim como é da natureza do homem formular desejos, satisfazê-los e logo voltar a novos desejos, para assim continuar indefinidamente; assim como o homem só é feliz e só está tranqüilo quando essas passagens do desejo à realização e da realização a novos desejos se efetuam rapidamente, pois o retardamento na realização traz o sofrimento, como a ausência de desejos engendra os pesares estéreis, o *languor* — assim é da natureza da melodia errar por mil caminhos, desviar-se sem cessar do tom fundamental, para rumar não somente para os graus harmônicos, a terceira ou a dominante, como para não importa que grau, para a sétima dissonante e os intervalos aumentados, para finalmente voltar sempre ao tom fundamental... Inventar uma melodia, desvendar por ela os mistérios mais ocultos da vontade e dos sentimentos humanos, tal a obra do gênio" (18).

É coerente concluir, com Anatol Rosenfeld, que a música adquiriu "força redentora, poder sedativo e magia mística inexcitáveis" na estética schopenhaueriana, "talvez a que de forma mais radical exalta a arte como 'paliativo' em face das dores do mundo, como recurso de evasão e nirvânico *paradis artificiel*". Será o próprio Thomas Mann, ainda, quem abordará em muitos momentos uma música "politicamente suspeita", referindo-se ao complexo Wagner-Schopenhauer, com o qual se vê em debate, a exemplo do Gustav von Aschenbach de *Morte em Veneza*, tornado Gustav Mahler por Luchino Visconti no filme homônimo. Por um caminho semelhante, concluiremos esta reflexão, necessariamente tortuosa, sobre as associações que os nomes de Mallarmé e Valéry nos parecem inevitavelmente provocar.

Ao tentar explicitar uma tensão possível entre poetas de tamanho porte intelectual, devemos permanecer atentos para não formular esquemas empobrecedores. Se Robert Greer-Cohn, leitor máximo de *Un Coup de Dés*, propõe-se, mesmo na independência da tradição schopenhaueriana, a "dissipar todas as dúvidas sobre o fato de que Mallarmé tenha sido um dos grandes metafísicos de todos os tempos", ele não o faz sem ressaltar que "os escritos teóricos de Mallarmé sempre descrevem uma curva de Ícaro (*une courbe icarienne*), e se nós omitimos a sua última parte, nós o deixamos, bem entendido, inconfortavelmente suspenso nos ares" (19). Desse modo, se Valéry pode ser preciso e pouco discreto ao se retratar diante do leitor — "Havia, temo por isso, muito pouco de metafísica em meu caso.(...) a metafísica exige que nós nos delonguemos sobre a passarela da ventura. 'O que é o Tempo?', ela diz, como se todo o mundo não o soubesse muito bem. Ela se responde por combinações verbais. Parecia-me portanto mais... filosófico interessar-se simplesmente e sem mais desvios por essas combinações elas mesmas" (20) — o mesmo não ocorrerá quando solicitado a depor sobre Mallarmé: "Seu espírito, por solitário e autônomo que se tenha feito, havia recebido algumas impressões de prestigiosas e fantásticas improvisações de Villiers de l'Isle-Adam, e jamais se havia totalmente desligado de uma certa metafísica, senão de um certo misticismo difícil de definir" (21).

De todo modo, talvez possamos suspeitar de que por trás da "triste condescendência de Valéry para com o meio verbal", referida por George Steiner, se dissimulasse muito habilmente uma estratégia de quem desconfiava de todo estado eufórico do espírito, preferindo alternativamente depositar seu prazer nos passos enigmáticos da própria linguagem, que sentia como plenitude, ocupando o exterior e o interior de si mesmo. Tal é, pelo menos, a leitura formosa e inimitável que C. M. Bowra dedica a um dos mais famosos poemas de Valéry, "Les Pas". Naturalmente, nessa opção por "esgotar o campo do possível" (como diz a epígrafe do "Cimetière Marin", tomada à terceira ode pítica de Píndaro), Valéry não tornou seu pensamento infenso aos mitos: antes, cultivou os da própria razão — Leonardo da Vinci, Descartes. "No imenso espaço seu de meditar" — para recordar um verso de Pessoa — ainda é possível escutar a música a que Verlaine dera plena entrada; porém, mais do que antes, pelo desafio de sua composição e execução, ela parece ser agora música de câmara.

17 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* — traduit en français par A. Burdeau, revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1984 (43-52).

Quanto à possibilidade de "influência direta" de Schopenhauer em Mallarmé — indicada sem maior definição por Rosenfeld —, convém acrescentar o parecer de Anne Henry, diretora do Centro de Pesquisa em Literatura Comparada de Paris-IV (Sorbonne), que lidera um grupo de estudos sobre a recepção do filósofo nas diversas literaturas européias: "A bem dizer, a metafísica da música e a teoria da arte do filósofo prosseguiram o seu caminho independentemente do resto do sistema, e Proust foi o único romancista francês a se ter inspirado da totalidade da doutrina. Em oposição, deve-se provavelmente a seu gosto por Wagner assim como à frequência do esteta G. Séailles o fato de Mallarmé ter estabelecido a sua problemática das duas linguagens. O desprezo com o qual ele evoca a linguagem veicular — 'Falar não se relaciona, senão comercialmente, com a realidade das coisas' ('Crise de Vers', in *Oeuvres Complètes*, Gallimard, La Pléiade, p. 366) — reflete estranhamente a definição da linguagem em função da representação que se encontra em *O Mundo como Vontade e Representação* (pp. 69-70 e 738-40 da trad. fr. Burdeau/Roos). E é por um movimento análogo ao de Nietzsche em *A Origem da Tragédia no Espírito da Música* que o poeta anexa ao seu domínio uma análise primeiramente destinada a exaltar a arte dos sons" (in *Schopenhauer et la Création Littéraire en Europe* — sous la direction d'Anne Henry, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 33).

18 Thomas Mann, *Schopenhauer*, trad. Pedro Ferraz do Amaral, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1955.

19 Robert Greer-Cohn, "Introduction" e "Quelques Perspectives sur l'Épistémologie Mallarméenne", in *L'Oeuvre de Mallarmé: Un Coup de Dés*, traduit du manuscrit anglais inédit par René Arnaud, Paris, Librairie Les Lettres, 1951.

20 Paul Valéry, "Mémoires du Poète", in *Oeuvres I*.

21 Idem, "Lettre sur Mallarmé", in *Variété*.