

MALLARMÉ: DUAS FACES DA MODULAÇÃO

MALLARMÉ: THE TWO FACES OF MODULATION

Yuri Amaury Pires Molinari¹

RESUMO: Este artigo tenciona explorar o conceito de modulação na obra ensaística de Stéphane Mallarmé. Para tanto, serão abordados os dois ensaios em que ele aparece (*La Musique et les Lettres* e *Crise de Vers*), de forma a averiguar o contexto em que é evocado e seus possíveis sentidos no âmbito textual. A definição de modulação na teoria musical e as considerações de Marcos Siscar (2012; 2010) sobre a modulação em Mallarmé serão emparelhadas para uma compreensão mais aprofundada do conceito.

Palavras-chave: poesia; Mallarmé; modulação.

ABSTRACT: This article intends to explore the concept of modulation in Stéphane Mallarmé's essays. Therefore, the two texts in which it appears (*La Musique et les Lettres* and *Crise de Vers*) will be addressed to evaluate the context in which it is evoked and its possible meanings in the textual scope. The definition of modulation in music theory and Marcos Siscar's (2012; 2010) considerations on modulation in Mallarmé will be observed for a deeper understanding of the concept.

Keywords: poetry; Mallarmé; modulation.

1. ORIGENS DA MODULAÇÃO

Já em 1949, Maurice Blanchot sugeria, na seção de “A parte do fogo” dedicada a Mallarmé, a modulação como chave de leitura para a poesia do referido poeta: “O verso, substituindo as relações sintáticas por relações mais sutis, orienta a linguagem no sentido de um movimento, de uma trajetória ritmada, em que somente contam a passagem, a *modulação*, e não os pontos, as notas por onde se passa. É o que aproxima a poesia da música.” (1997 [1949], p. 40, grifo nosso).

¹ Doutorando, UFPR.

Apesar da afirmação controversa que inicia o trecho (pois Mallarmé já teria apontado em *Le Mystère dans les Lettres* que a sintaxe é “a garantia” do verso [1895]), nota-se que Blanchot emprega o termo *modulação* para designar um aspecto estruturante do discurso lírico mallarmaico — a saber, o movimento sintático sinuoso das frases, fundamentado em uma concepção rítmica intimamente ligada à doutrina da sugestão proposta pelo autor de *L'Après-midi d'un Faune*. Essa noção de modulação difere, entretanto, daquela que pode ser depreendida do emprego que o próprio Mallarmé faz da palavra em sua prosa: a modulação que é evocada pelo poeta em dois dos seus ensaios mais célebres integra, assim como na passagem citada acima, uma reflexão sobre o verso, porém com especificidades e implicações que a tornam muito mais sutil e complexa do que Blanchot faz parecer.

O conceito surge pela primeira vez nos ensaios de Mallarmé em *La Musique et les Lettres* (1895), conferência pronunciada pelo poeta em março de 1894, em Oxford e Cambridge, cujo texto foi publicado no ano seguinte em um volume da *Librairie Académique Perrin*. Transcrevido abaixo está o parágrafo em que o termo aparece, já na primeira página do ensaio:

Au lieu qu'au début de ce siècle, l'ouïe puissante romantique combina l'élément jumeau en ses 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 noeud rythmique. (MALLARMÉ, 1985, p. 351-352, grifo no original, sublinhado nosso).

Essa passagem se localiza na porção central de um segmento em que Mallarmé comenta de forma algo direta (o que, sabe-se, não é de todo comum na prosa do autor) o verso — mais especificamente, o verso francês, que sofreu modificações significativas nas mãos dos poetas do *fin-de-siècle* (conforme é anunciado poucas

linhas acima do trecho transcrito: “— *On a touché au vers*”²). Salientando o papel da geração romântica no desenvolvimento do verso, Mallarmé nota em suas “ondulações” um movimento de pesquisa e manipulação líricas cujo desdobramento lógico, décadas mais tarde, consistiria no “achado”³ do verso livre. É em função desse último termo que a modulação é evocada (na sintaxe da frase em questão, ela exerce função de aposto do termo “*vers libre*”).

O verso livre é uma modulação — e, como Mallarmé não prossegue com essa reflexão no parágrafo seguinte, fica-se sem saber em que consiste uma modulação e o que exatamente o verso livre modula. Considerando que o termo tem origem no jargão técnico da teoria musical e que o ensaio em estudo tem na música uma de suas linhas de força (a começar pelo título), é bastante razoável que o poeta esteja tomando emprestado um termo do léxico musical (como faz numerosas vezes nesse ensaio e em outros) e o aplicando em um contexto literário.

No entanto, essa operação de enxerto vocabular consiste em (e exige do leitor) duas manobras hermenêuticas distintas e complementares: a) entender o significado da modulação no contexto musical, seus pressupostos e o tipo de relação entre elementos que está em jogo quando se modula na música; b) estabelecer alguma equivalência entre os elementos envolvidos nesse contexto e os elementos literários implicados no contexto em que Mallarmé aplica o conceito de modulação. No intuito de compreender mais profundamente o uso mallarmaico dessa noção, ensaiemos esses dois movimentos.

² Nessa declaração algo jornalística e semi-sensacionalista, notam-se alguns “*délicieux à peu près*”: *toucher au vers* poderia significar tanto *mexer no verso* (e aí Mallarmé reconheceria que ele mesmo e seus contemporâneos alteraram o verso francês) quanto *encostar no verso* (quer dizer, tocar o verso com as próprias mãos; abolir a distância dogmática para com o verso, padronizada na couraça rígida do alexandrino, e alcançar o que seria a sua essência), ou ainda *maltratar o verso* (emulando uma manchete reacionária).

³ Curiosamente, a ideia do verso livre como “achado” é refutada em um ensaio posterior de Mallarmé, *Crise de Vers* (1985).

A modulação, segundo Bohumil Med (1996, p. 161), “é a passagem de um para outro tom” no interior do sintagma de uma obra musical. Tom, por sua vez, “é a altura em que se realiza a tonalidade⁴” (p. 90). Tonalidade, por fim, guarda variadas definições, das quais reteremos as duas mais imediatamente pertinentes a nossa problemática: “é a interdependência em que se encontram os diferentes graus da escala⁵ relativamente à tônica, centro de todos os movimentos” e “é o complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica” (p. 89). Em que pese o possível absconso da teoria musical, pode-se depreender dessa sequência de *hyperlinks* conceituais que modular é mudar o centro de gravidade do discurso (musical) e com isso, automaticamente, reorganizar as relações hierárquicas entre as notas e suas funções no tecido sonoro (por exemplo: em uma canção, passando-se de um trecho em que melodia e harmonia giram em torno de Fá maior para outro regido por Si menor).

Transposta para o contexto literário evocado por Mallarmé, teríamos que o *continuum* da história do verso francês constituiria um sintagma, e o verso livre operaria uma alteração no eixo central da lírica. A ordenação dos elementos que compõem o verso (por exemplo: métrica, ritmo, rima) sofreria uma reconfiguração, e o que estava em seu centro encontrar-se-ia agora deslocado. Se, por um lado, a vinculação sintática da modulação ao verso livre faria do tratamento romântico do verso uma operação distinta e menos radical (digamos, uma espécie de desenvolvimento melódico ou variação rítmica), por outro, o modalizador “*individuelle*” projetaria a possibilidade de que a versificação “ondulante” dos românticos seria talvez uma modulação coletiva, quer dizer, adotada conjuntamente, sem inflexões pessoais.

⁴ É interessante que, ao empregar a noção de modulação, Mallarmé presume um recurso da música tonal — ou seja, dentro da tradição da música ocidental. Não há, portanto, a ruptura com o cânone que uma perspectiva atonal implicaria. Isso se tornará particularmente relevante mais à frente, quando discutirmos a maneira como Mallarmé enxerga o verso livre.

⁵ A escala sendo “uma sucessão ordenada de sons” diferentes e consecutivos (MED, 1996, p. 86).

É razoavelmente provável que Mallarmé não tivesse conhecimento da acepção específica ou técnica da modulação, nem de suas minúcias. Como já apontou Jean-Michel Nectoux (1998, p. 148), o poeta não buscou se aprofundar na música (se chegou a frequentar aulas de piano, interrompeu-as pouco depois de seu começo), nem há indícios de que tenha feito leituras em teoria musical. É na condição de diletante — o que não seria absolutamente incomum entre os artistas da época — que ele reflete sobre a música e emprega termos do léxico dessa área. Nada obsta, porém, que Mallarmé tenha obtido explicações mais ou menos detalhadas acerca da natureza da modulação e de suas implicações profundas na sintaxe e na semântica musical, com algum dos músicos que frequentavam os círculos artísticos ou os seus *Mardis*⁶.

2. MODULAÇÃO DO VERSO

Em “Da Soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia” (2012), Marcos Siscar chama atenção para a modulação do verso em Mallarmé, principalmente em função da relação que se estabelece dessa forma entre a poesia finissecular e o cânone poético. A experiência artística (mallarmaica) consistiria não somente em exprimir ou interpretar uma matéria preexistente, mas também em “modular aquilo que é herdado” (p. 50). A modulação torna-se um direito e um dever do poeta após a morte de Victor Hugo (p. 51): entrando em estagnação a partir da segunda metade do século XIX o verso hugoliano, molde da lírica romântica francesa, procura-se “modular aquilo que tende à decomposição, ao desfazimento [...] Ou seja, modular é também, de certo modo, organizar o que foi disperso” (p. 52).

⁶Os chamados *Mardis* consistiram em reuniões semanais promovidas por Mallarmé na sua casa da Rue de Rome, onde passou a morar após sua mudança para Paris em 1874. Começando em 1880 e prolongando-se até meados da década de 1890, os *Mardis* proporcionaram o encontro não apenas do círculo simbolista devoto de Mallarmé, mas também de músicos, pintores e críticos como Debussy, Monet, Gauguin, Whistler e Wilde.

No entanto, esse ato de organização, ao propor um novo tratamento da versificação (representado no verso livre), não busca retomar um estado organizacional anterior da lírica. Pelo contrário, a reversão da desagregação se efetiva por meio de uma reorganização do verso calcada em novas técnicas poéticas — nas quais o movimento simbolista francês foi particularmente pródigo, como nota Paul Valéry em *Existence du Symbolisme* (1997 [1957], p. 701-703): do verso cantante de Verlaine ao verso livre de Laforgue, passando pelas tentativas de instrumentação poética de René Ghil, o Simbolismo foi sinônimo de grandes desenvolvimentos teóricos e técnicos na lírica; e vale lembrar que, no prefácio a *Un Coup de Dés n’abolira Jamais le Hasard*, Mallarmé situa a técnica de composição empregada no poema constelar ao lado do poema em prosa e do verso livre.

Nas mudanças de versificação que conferem novo estado ao velho verso encontra-se a mudança de tom implicada pela modulação. Talvez não seja despropositado questionar se essa nova tonalidade assumida pelo verso não teria algo a ver com o que Anna Balakian (1977, p. 101) aponta como as três constantes características do Simbolismo francês: comunicação indireta e ambígua; afiliação à música; e espírito decadente. Esses fatores contribuem manifestamente para um tom lírico novo, diferenciado. A passagem de uma persona romântica para o peculiar espírito do Decadentismo, em especial, alinha-se bem à definição de modulação dada por Arnold Schönberg: “mudança de cenário nas peças de teatro” (*apud* MED, 1996, p. 161).

No entanto, a modulação mallarmaica não deve ser entendida como uma negação do verso canônico, no espírito das *avant-gardes* que borbulharam na Europa de inícios do século XX. Não se busca um distanciamento ou separação da herança poética, segundo Siscar (2010, 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’”. A modulação, assim, passa-se tal como na música: em primeiro lugar, o conjunto de notas utilizado na tonalidade anterior não é completamente abolido. Aplicam-se alterações a um número maior ou menor delas, e então o conjunto resultante sofre uma re-hierarquização. Em segundo lugar, não se trata de inaugurar uma seção inteiramente distinta e discrepante no sintagma musical, destacada da anterior: a passagem para um novo tom pode ser bastante sutil e até mesmo não incorrer em quaisquer mudanças de ordem melódica.

Para Siscar (2010), o exemplo maior da modulação mallarmaica do verso encontra-se em *Un Coup de Dés*. Nesse poema, “os brancos visuais são entendidos como modo da versificação, uma possibilidade específica de modulação da versificação” (p. 110). E, com efeito, a utilização peculiar do espaçamento em branco realiza uma reconfiguração do verso que não se limita à ordem visual: a própria sintaxe vê-se potencializada em seu truncamento (caracteristicamente mallarmaico). O verso, unidade central da poesia, encontra-se *subdividido prismaticamente*; e os elementos hierarquizantes (mormente a estrofe e a rima) acabam destituídos de sua função ordenadora. Uma exegese contemporânea poderia ficar tentada a ler nesse gesto lírico de Mallarmé algo como uma negação do verso; uma sabotagem do verbal levada a cabo pelo visual (e que desembocaria nas propostas de superação do lirismo ditado pela versificação tradicional que podem ser encontradas, entre outros, no concretismo brasileiro e na *prosifcação* da poesia iniciada por Francis Ponge e continuada por Jean-Marie Gleize). Isso seria, naturalmente, um engano. Como lembra Siscar (p. 110), “o visual, no poema [*Coup de Dés*], é apresentado como função do musical⁷”; ou seja, os brancos que se infiltram no poema e irisam o verso surgem como manifestação do silêncio que vem modular a linha verbal. Não é, portanto, que o visual tenha solapado o verbo e que o verso tenha se estilhaçado: a orquestração do verso

⁷ Novamente, uma das características determinantes do Simbolismo — a “afiliação à música” apontada por Balakian (1977, p. 101) — encontra-se envolvida na modulação do verso.

permanece verbal (p. 112) e é o silêncio — transmutado em espaço branco — que o modula.

Se, porém, a modulação em Mallarmé é entendida como uma possibilidade de reconfiguração da tradição, uma leitura atenta da obra do poeta não poderia deixar de notar que não é apenas o expediente dos *brancos* no *Coup de Dés* que pode ser alocado sob essa rubrica. A modulação do verso, nessa perspectiva, ocorre de formas variadas ao longo da obra poética mallarmaica: em *L'Après-midi d'un Faune*, de 1876, podem-se observar traços classicistas, parnasianos e românticos que são manipulados dentro de um contexto (ou tonalidade) diferente do tradicional. À diferença do que se passa em poemas afins da época, essa manipulação envolve a substituição de narração e descrição (eixos tradicionais da poesia) por justaposições de imagens e “atitudes principais e secundárias servindo como canais de graus variantes de identificação dos desejos do sujeito com o objeto de seu desejo”⁸ (BALAKIAN, 1977, p. 86, tradução nossa). Não é indigno de nota que Balakian, ao comentar a justaposição de imagens no *Faune*, associe-a a uma transposição de um nível poemático a outro, “como de um tom a outro”⁹ (p. 86, tradução nossa) — ou seja, a uma instância de modulação.

Já nos sonetos tardios, uma fôrma poética cuja economia interna classicamente tendeu à clareza de raciocínio e expressão torna-se palco para uma manifestação linguística radicalmente obscura (tributária das reflexões de Mallarmé sobre o papel da música e da sugestão na poesia). Nos três poemas que compõem o *Tryptique* de 1887 (“Tout orgueil fume-t-il du soir...”, “Surgi de la croupe et du bond...” e “Une dentelle s’abolit...”), Mallarmé dispensou o tradicional verso longo (decassílabo, alexandrino) em favor de octossílabos; no “Tombeau de Charles Baudelaire”, de 1895, os alexandrinos retornam — todavia, a pontuação é inteiramente suprimida. A conjunção de metro mais curto e ausência de pontuação, potencializando

⁸ No original: “principal and secondary attitudes serving as channels of varying degrees of identification of the subject’s desires with the object of his desire” (BALAKIAN, 1977, p. 86).

⁹ No original: “as from one key to another” (BALAKIAN, 1977, p. 86).

exponencialmente a sintaxe difícil¹⁰ do discurso mallarmaico, orienta ainda “À la nue accablante tu”, de 1894; a “Hommage” a Puvis de Chavannes, de 1895 (escrita em heptassílabos); e a “Hommage” a Vasco da Gama, de 1898. Tanto no caso desses sonetos quanto no do *Faune*, a herança poética é assimilada e agenciada por uma outra lógica; o material poético passa a se organizar em torno de um eixo diferente. É possível, dessa maneira, observar algo como um desenvolvimento progressivo da modulação na obra poética mallarmaica: da incorporação de elementos tradicionais em uma fuga literária (VALÉRY, 1997 [1957], p. 670) à pesquisa sintático-linguística ancorada em uma forma fixa, desembocando enfim no *Coup de Dés*.

No entanto, nem *L'Après-midi d'un Faune* nem os sonetos tardios estão escritos em verso livre. Uma interpretação ortodoxa do trecho de *La Musique et les Lettres* que introduz a modulação não aplicaria esse conceito aos poemas citados sem grandes ressalvas, visto que ele se encontra diretamente atrelado, no ensaio, ao verso livre. Entretanto, tampouco o *Coup de Dés* constitui de fato um poema em verso livre — embora isso possa parecer, à primeira vista, contraintuitivo à crítica contemporânea. O tratamento da versificação que se observa nesse poema difere profundamente do que era etiquetado como verso livre no *fin-de-siècle* francês. O próprio Mallarmé, em *Crise de Vers* (1897), define o que entende por verso livre ao nomear os cultores dessa técnica¹¹: Jean Moréas, Francis Viélé-Griffin, Gustave Kahn, Charles Morice, Émile Verhaeren, Édouard Dujardin e Albert Mockel (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 243). Entre a técnica observada nas obras desses poetas (ainda calcadas na rima, e apresentando métrica e estrofização irregulares) e a empregada no *Coup de Dés*, seria difícil encontrar alguma semelhança significativa. Não é à toa, portanto, que o verso

¹⁰ Emprego aqui o adjetivo favorecido por Jacques Rancière em *Mallarmé: La politique de la sirène* (1996): Mallarmé é um poeta difícil, e não hermético, porque o hermetismo consiste em uma mensagem cifrada ou enigma que, uma vez abordada pelo iniciado que possua a chave de leitura, torna-se clara. Mallarmé é difícil, para Rancière, porque dispõe as palavras que constituem seu pensamento de maneira a perfurar a esfera ordinária do banal e do oculto. (RANCIÈRE, 1996, p. 10).

¹¹ Curiosamente, Jules Laforgue — tradutor de Whitman e autor de poemas em verso livre que influenciaram, entre outros, T. S. Eliot — é categorizado por Mallarmé como um escritor de *vers faux*.

livre e o verso do poema oceânico¹² são citados lado a lado como tratamentos líricos diversos e paralelos no já citado prefácio escrito por Mallarmé.

Essa constatação cria um problema: Mallarmé reconhecidamente não escreveu sequer um poema em verso livre ao longo de sua carreira (colocando-se em uma curiosa posição de tensão entre *avant-* e *arrière-garde* até a publicação do *Coup de Dés*). Consequentemente, se persistirmos em uma interpretação ortodoxa de *La Musique et les Lettres*, uma conclusão seria fatal: a busca por ocorrências de modulação na obra poética de Mallarmé deve ser abandonada por falta de possibilidades de reunir um *corpus*.

3. MODULAÇÃO INDIVIDUAL

Por outro lado, o encadeamento do adjetivo *individuelle* logo após *modulation*, no ensaio, abre, de início, duas possibilidades interpretativas: a) o verso livre é uma modulação possível entre outras; b) o verso livre é uma modulação de caráter individual. Da primeira, decorreria que outros tratamentos heterodoxos da versificação (como o poema em prosa e o verso constelar do *Coup de Dés*), desde que desloquem o centro de gravidade do verso francês, podem ser classificados como modulações. Da segunda, resulta que cada poeta, individualmente, pode realizar o verso livre à sua própria maneira. O verso livre, então, consistiria em um campo de virtualidades; um conjunto de realizações possíveis, das quais os exemplos levantados por Mallarmé em *Crise de Vers* são apenas uma possibilidade. O *Coup de Dés*, nesse raciocínio, pode ser considerado como a realização mallarmaica individual das virtualidades que o verso livre comporta em si. Haveria tantas versões do verso livre quanto poetas, nessa conjuntura em que “qualquer um com seu toque e seu ouvido individuais pode compor para si um instrumento, desde que sobre, roce-o ou golpeie

¹² Para utilizar a expressão sugerida no título da comunicação de Jean-Luc Steinmetz no Colóquio Spectres de Mallarmé (2019): *Le Coup de Dés, poème océanique*.

com ciência; usar dele à parte e o dedicar também à Língua”¹³ (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244, tradução nossa).

A leitura de *Crise de Vers*, contudo, abre uma terceira interpretação da *modulação individual*: a modulação do próprio poeta enquanto indivíduo. Nesse ensaio, que aproveita todo um parágrafo de *La Musique et les Lettres* em seu terço final, encontra-se a segunda menção ao conceito de modulação na prosa de Mallarmé: “Selon moi, jaillit tard une condition vraie ou la possibilité de s’exprimer non seulement, mais de *se moduler*, à son gré” (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244, grifo nosso).

Uma vez mais, é no contexto do verso francês que o conceito de modulação aparece, embora não mais sob a égide exclusiva do verso livre. Nos parágrafos anteriores, Mallarmé discriminava os três diferentes tratamentos do “cânone hierático do verso” (a flexibilização do alexandrino, o *vers faux* e o *vers libre*), enumerava os praticantes do verso livre ou *polimorfo* e sublinhava as inéditas individualidade e liberdade proporcionadas por essas circunstâncias (sem, no entanto, acarretar o apagamento do que foi belo no passado). A modulação surgiria como “possibilidade” gerada pelo verso da época, para a qual finalmente há “condições verdadeiras” de realização.

Agora, porém, o que está em jogo não é mais a modulação do verso. Como indicam a forma verbal reflexiva (“*se moduler*”) em que aparece o conceito, e o enquadramento dos dois parágrafos anteriores, focados na ideia da liberdade individual do poeta, a modulação ocorreria no interior do próprio indivíduo. Como de praxe, Mallarmé não desenvolve essa reflexão; dessa vez, entretanto, há dois fatores textuais distintos que podem — e devem — ser levados em conta para determinar a natureza desse ato de modulação. Primeiramente, a abundância de metáforas e

¹³ No original: “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” (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244).

imagens musicais nos parágrafos precedentes; tal como em *La Musique et les Lettres*, o campo semântico assim formado torna preponderante o significado musical da modulação. Segundamente, a contiguidade sintática na estrutura correlativa aditiva “non seulement... mais...” entre “se moduler” e “s’exprimer”. A vizinhança entre esses dois verbos coloca a modulação no âmbito abstrato do eu (ou, na dicção de Mallarmé, da “alma”) e a sugere como um além da expressão poética.

No par conceitual *exprimir-se* e *modular-se*, é possível reconhecer os elementos de diferenciação entre a geração poética romântica e a de Mallarmé. Prolongando a discussão sobre a crise do verso romântico após a morte de Victor Hugo encetada nos parágrafos iniciais do ensaio, *exprimir-se* alinha-se à proposta de expressão lírica do eu individual romântico para além do decoro poético convencional e *modular-se* representaria o principal atributo do Simbolismo relativamente ao verso francês. De maneira muito similar à observada anteriormente no trecho de *La Musique et les Lettres*, é retomada a relação entre Romantismo e Simbolismo (ou entre a geração de Hugo e a de Mallarmé): a modulação, assim como o verso livre, é o próximo passo na história do verso francês. Se “exprimir-se a seu grado” puder ser considerado uma das máximas românticas, a modulação deveria ser encarada como o mote simbolista.

Há, ainda, uma potencial provocação às convicções românticas que tinham no verso a expressão profundamente individual e íntima de um “eu” uno e estável. No quadro simbolista, o verso em crise (não somente o verso livre apontado em *La Musique et les Lettres*, mas todas as três alternativas de tratamento da versificação enumeradas mais acima), mantendo as faculdades expressivas e as intensificando, permitiria também uma fluidificação do *eu*. Esse passa a ter a chance de modular-se em direção a outras identidades e tons, para além da impositação lírica romântica. Sem chegar a dispensar a forte persona romântica (que permanece no campo das possibilidades de expressão), o verso em crise facultaria ao poeta transitar entre diversos *eu*. Isso reflete uma mudança sutil na concepção vigente de lírica: o poema

não é mais uma emanção do poeta, governado e limitado por um *eu* autossuficiente *a priori*. Pelo contrário, as diferentes modulações subjetivas do poeta são emanções do poema (em verso fluido, falso ou livre, para retomar a nomenclatura tríplice de Mallarmé), o que instaura uma relação de interdependência entre *eu* e verso — e prefigura, aparentemente, o ato de “ceder a iniciativa às palavras” que será delineado nesse mesmo ensaio, alguns parágrafos à frente.

Não é de todo surpreendente que expressão e modulação sejam apresentadas como opções paralelas e não como uma dicotomia. A expressão, herança romântica, não é abandonada pela geração finissecular; ela é potencializada exponencialmente pelo leque de virtualidades do verso em crise, transbordando o tratamento de versificação ainda tradicionalista do Romantismo. A modulação surge como consequência lógica da busca por uma expressão poética mais individual e como propriedade do verso em crise. Não se trata, portanto, de substituir a expressão pela modulação (ou o Romantismo pelo Simbolismo): a própria estrutura correlativa aditiva “não apenas... mas também...” evidencia isso sintaticamente, estabelecendo uma lógica do acúmulo que ecoa a postura de Mallarmé para com a herança da tradição. Disso depreende-se, assim, que não há tensão entre o projeto romântico e o simbolista: há um desenvolvimento.

4. FINS DA MODULAÇÃO

Marcos Siscar (cujas considerações sobre a modulação baseiam-se inteiramente em sua exegese de *Crise de Vers*) não ignora o caráter dúplice da modulação, conquanto privilegie, em sua discussão, as implicações dela sobre o verso. Voltemos ao seu comentário acerca da modulação: “modular é também, de certo modo, organizar o que foi disperso, ‘religar’ a melodia da alma despedaçada, em vista de uma orquestração” (SISCAR, 2012, p. 52). O autor alude, aí, à última frase do parágrafo que

antecede a passagem sobre a modulação em *Crise de Vers* e que é transcrita juntamente a ela em *Da Soberba da poesia* (2012): “Toute âme est une mélodie, qu’il s’agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun” (MALLARMÉ, 1985 [1987], p. 244). O reatamento¹⁴ da melodia da alma de cada um, reunindo o léxico musical, o culto da individualidade e a ideia de continuidade a ser reestabelecida, encaixa-se solidamente na discussão desenvolvida ao longo das últimas páginas.

Inquestionavelmente, é a *alta liberdade* de expressão poética proporcionada pelos novos tratamentos da versificação que permitem retomar a melodia pessoal¹⁵ — interrompida, supõe-se, pela estagnação dos recursos expressivos do verso romântico. Porém, se ela será reatada por meio de um instrumento novo (“a flauta ou a viola de cada um”) que lhe confere maior liberdade, um novo conjunto de variáveis sonoras estará à disposição do poeta (e, como fica implícito no raciocínio de Mallarmé, esse novo conjunto contém em si todo o conjunto representado pela herança poética). A linha melódica não permanecerá, portanto, a mesma de antes: ela evoluirá, incorporando os sons (notas, timbres) oriundos das novas possibilidades. O *eu* enquanto melodia, à luz de um novo conjunto de virtualidades sonoras, diferencia-se dos arranjos melódicos anteriores e sofre uma modificação análoga à da modulação em sentido propriamente musical: sendo, nesta, uma nova configuração das notas que ocasiona uma diferença no sintagma musical, na modulação do *eu* é uma nova hierarquia no discurso poético (a “melodia da alma”) que passará a compor o poema com uma dicção sensivelmente — embora não radicalmente — diferente.

Nessa perspectiva, a modulação se dá como um processo de reatar uma melodia individual por meio do verso em crise: “A experiência artística não é, portanto, apenas

¹⁴ *Reatar* parece mais próximo de “renouer” (de “nouer”, atar um nó) que *religar*, embora este último verbo chame atenção para os aspectos religiosos (*religare*) que desempenham papel importante na obra de Mallarmé.

¹⁵ Uma sombra wagneriana paira sobre essas linhas. Não apenas a ideia de ressuscitar a melodia da alma lembra o conceito de melodia infinita do compositor alemão, como as próprias possibilidades de estruturação discursiva oferecidas pela modulação do verso parecem alinhar-se à técnica de cromatismo de Wagner.

a possibilidade de exprimir ou de interpretar um elemento pré-existente, mas a possibilidade de modular aquilo que é herdado e, assim fazendo, *se modular*, constituir-se como poeta.” (SISCAR, 2012, p. 50, grifos no original, sublinhado nosso). Estabelece-se, assim, um vínculo profundo — e necessário — entre a modulação do verso e a modulação de si; e essa modulação do verso “que é herdado” não é outra coisa senão o próprio verso em crise (isto é, o tratamento da versificação no *fin-de-siècle* francês), que é o assunto de que Mallarmé se ocupa nos parágrafos anteriores ao trecho em questão.

Caracterizado inequivocamente pelo poeta como reconfiguração da tradição (o que o alinha à noção de modulação expressa em *La Musique et les Lettres*), o verso em crise seria a “condição verdadeira” para que o poeta module a si mesmo. Essa modulação de si, que Siscar definiu como “constituir-se como poeta”, significa tornar-se um “poeta da crise” (2012, p. 48), ou seja, um poeta de sua época, que sabe gerenciar “a medida automatizada, latente, naturalizada historicamente” (p. 48) do verso romântico (e, por que não, também do verso clássico).

Resta notar¹⁶, entretanto, que nem o poeta da crise nem o verso em crise assumem, para Mallarmé, a primazia da época. Ele indica isso — e com certa insistência — nos dois parágrafos anteriores à passagem sobre a modulação em *Crise de Vers*:

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l’histoire littéraire d’aucun peuple, *concurrentement aux grandes orgues générales et séculaires*, où s’exaltent, 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. (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 243-244, grifos nossos).

¹⁶ Essa possibilidade de leitura da modulação mallarmaica me foi apontada pelo professor Fábio Roberto Lucas ao avaliar a primeira versão deste artigo, durante seu período de pós-doutorado na UFPR; a ele, manifesto reiteradamente minha gratidão.

O verso em crise existe, portanto, paralelamente ao verso *ortodoxo*; é praticado à parte dele, que permanecerá existindo nas *ocasiões amplas*: “je demeure convaincu que *dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle*, dont la prépondérance relève du génie classique; seulement, quand n’y aura pas lieu, à cause d’une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire.” (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244, grifos nossos).

Se for levado em conta que a modulação, em sua acepção musical, abole o centro de gravidade (eixo tonal) do discurso para substituí-lo por outro, percebe-se que a modulação concebida por Mallarmé difere dela em um aspecto fundamental: o paradigma simbolista (verso em crise, poeta da crise) não chega a substituir o paradigma romântico, mas coexiste com ele no mesmo tecido histórico. Precisamente porque Mallarmé entende o *fin-de-siècle* como um *interregno* ou entre-lugar, haveria dois centros de gravidade que governariam, ao mesmo tempo, a poesia da época. Nesse ponto, sua modulação parece antecipar o abandono do solo firme do tonalismo e apontar para o terreno ambíguo das vanguardas, especialmente para a bitonalidade popularizada por Stravinsky na *Sagração da Primavera*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletindo sobre suas próprias concepções estéticas, Paul Valéry reconhece que encontra nas Letras um valor de meio: o verso é apenas uma entre outras maneiras (a prosa, a arquitetura etc.) de modular (VALÉRY, 1980 [1974], p. 286) — isso sendo seu principal interesse. Em Mallarmé, no entanto, as Letras (e esse termo, para o autor do *Coup de Dés*, significa *poesia*), têm o valor absoluto de fim (p. 286). A prática da modulação — do verso e do indivíduo — surge nos ensaios mallarmaicos em função da poesia: ela é considerada uma necessidade para solucionar a “crise de versos” que acometeu as Letras francesas no *fin-de-siècle*. Frente à estagnação do verso romântico,

todo indivíduo é convocado a contribuir com uma prosódia nova, que participe de sua própria respiração (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 246).

A modulação em Mallarmé, assim, tem um estatuto bastante diferente da que se lê em Valéry. Ela não ocupa lugar central nas teorizações do poeta; é mencionada *en passant* somente duas vezes em uma obra ensaística razoavelmente extensa. Apesar disso, como em Valéry (STIMPSON, 1993), ela decorre da relação do poeta com a música — embora no caso de Mallarmé a noção de modulação não esteja ligada diretamente a uma reflexão sobre a música e pareça vir na esteira de uma apropriação do léxico musical que, em seu contexto histórico, é paradigmática. A modulação mallarmaica é uma operação estritamente poética que envolve, por um lado, a reorganização do verso herdado, e por outro, um salto qualitativo nas possibilidades de expressão individual. Ela se constitui, afinal, como processo histórico de desenvolvimento poético que, não obstante, se recusa a romper com a tradição e opta por reconfigurá-la.

Contudo, Mallarmé difere de Valéry em mais um aspecto: ele não associa a noção de modulação a seu próprio fazer poético. Se ele, porém, cria uma linguagem quase inteiramente sua para combater o automatismo poético (VALÉRY, 1997 [1957], p. 658), poderíamos reconhecer nesse traço distintivamente mallarmaico a raiz de sua modulação — pois, em sua obra, a recriação da linguagem está intimamente relacionada a uma escavação do verso calcada na flexibilização do alexandrino e na modulação da poesia herdada. Foi na experiência extrema do verso que a linguagem de Mallarmé se reorganizou paulatinamente, guiada pelo princípio da sugestão e culminando no *Coup de Dés*. Assim, a reconfiguração extremamente individual da linguagem talvez não esteja muito distante da modulação do indivíduo.

REFERÊNCIAS

BALAKIAN, Anna. *The Symbolist Movement: a critical appraisal*. New York: New York University Press, 1977.

BLANCHOT, Maurice. “O mito de Mallarmé”. In _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de Vers”. In _____. *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. Paris: Gallimard, 1985 [1897].

_____. “La Musique et les Lettres”. In _____. *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. Paris: Gallimard, 1985 (1895).

_____. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1992 [1899].

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé — Peinture, musique, poésie*. Paris: Adam Biro, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

SISCAR, Marcos. *Da Soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

_____. “Poetas à beira de uma crise de versos”. In _____. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

STIMPSON, Brian. “Toute la modulation de l’être — la musique qui est en moi”. In GIFFORD, Paul; STIMPSON, Brian. *Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1993, p. 37-57.

VALÉRY, Paul. *Cahiers, tome I*. Paris: Éditions Gallimard, 1980 [1974].

_____. *Oeuvres, tome I*. Paris: Éditions Gallimard, 1997 [1957].

Recebido em: 04/08/2021

Aceito em: 29/08/2021