

João Alexandre Barbosa

A COMÉDIA INTELLECTUAL
DE PAUL VALÉRY

LUUM/URAS

MALLARMÉ SEGUNDO VALÉRY

Em primeiro lugar, trata-se de discutir o acervo teórico que é possível reunir a partir das páginas escritas por Paul Valéry acerca de Stéphane Mallarmé, tomando-se como perspectiva fundamental o fato de o primeiro poeta ter sido um continuador teórico do segundo e, em seguida, verificar a imagem que de Mallarmé é possível obter partindo-se dos textos de Valéry.

No primeiro caso, o desdobramento natural é levantar a questão de uma permanência teórica nos escritos de um autor preocupado essencialmente com os mecanismos da criação poética (Valéry) mas cuja prática da poesia é, por assim dizer, ultrapassada na radicalização proposta pelo “Mestre” (Mallarmé).

No segundo caso, o interesse está centrado no exame da linguagem utilizada por Valéry no sentido de fixar uma imagem de Mallarmé em que ficava necessariamente de fora aquela radicalização referida, ou apenas abordada na perspectiva de um devotamento à Arte, o que é capaz de indicar a razão essencial do ajustamento de Valéry a uma linguagem de época: a continuidade de uma tradição secular de poesia que somente na esfera do ensaio sofria uma contestação básica.

Desta maneira, as duas linhas de reflexão são interceptadas pela preocupação central de saber até que ponto, pela análise dos escritos de Valéry sobre Mallarmé, é possível extrair a explicação para um fato que tem chamado a atenção de todos os que se interessam pela obra de um ou outro autor: enquanto, no ensaio sobre poesia, Valéry opera uma extraordinária racionalização das experiências mallarmeanas em curso, na prática da poesia parece não fazer senão continuar uma tradição.

Na verdade, hoje parece indiscutível o fato de que em nenhum dos livros de poemas de Valéry (seja o *Album de vers anciens*, seja *Charmes*, seja

mesmo o poema-livro *La jeune Parque*) encontra-se a ruptura para com o passado poético que é possível discernir num texto como *Un coup de dés*, para não mencionar o projeto de *Le livre*. Por outro lado, todavia, onde, na prosa de Mallarmé, há algo que se possa igualar a alguns dos textos de *Variété*? Levar isto à conta de uma natural inclinação para a poesia ou para a prosa seria insistir numa diferenciação de gêneros injustificada. E ainda que isto fosse razoável, pouco explicaria.

Na realidade, a boa ou má realização na prosa ou na poesia é um fato *a posteriori*, decorrendo antes de uma opção essencial: enquanto Valéry parece ter escolhido o partido da lucidez e da inteligência¹, Mallarmé não escolheu senão o da linguagem, o da experimentação sobre a linguagem — única via radical para quem se decide pela *fabrication* de objetos poéticos².

Por outro lado, ao mesmo tempo que Valéry acabou por recer em torno de si mesmo a imagem de um *símbolo perfeito da Europa*, para usar das expressões de Victoria Ocampo³, Mallarmé, morrendo em 1898, não deixou senão a marca de um projeto não concluído, um ambicioso e derrotado programa que, por si mesmo, sabia voltado ao *insucesso*.

A questão fundamental está em saber até que ponto, e de que modo, o *insucesso* de Mallarmé foi percebido por Valéry ou, dizendo de outra maneira, de que forma Valéry, constituindo-se numa espécie de porta-voz das mais íntimas reminiscências do “Mestre”, racionalizou as suas experimentações nos textos de caráter pessoal que sobre ele escreveu.

Na distância compreendida entre *ser símbolo perfeito da Europa* e incluir em suas reflexões o sentido da destruição e do *insucesso* de um projeto poético, não estará toda a problemática suscitada pelas aproximações de Valéry a Mallarmé?

Isto, todavia, não parece ser tudo o que se pode explorar da análise dos textos de Valéry.

¹ Cf. T.S. Eliot, “Leçon de Valéry” em T.S. Eliot, André Gide, Roger Caillois et alii, *Paul Valéry vivant, Cahiers du Sud* (Marseille), 1946, p. 75: *Penso que a impressão predominante que se recetiva de Valéry era de inteligência.*

² Não há dúvida de que, assim como está impressa, parece ser uma divisão por demais rigorosa, o que se procura acentuar, todavia, é o teor de opção que prevalece e não um exclusivismo que, afinal, não teria sentido.

³ V. Ocampo, “Valéry parfait symbole de l’Europe” em *Paul Valéry vivant*, op. cit., pp. 89-94.

A partir de uma investigação monada na interrogante anterior é possível também instaurar um tipo de reflexão capaz de fornecer elementos para a própria caracterização do autor de Le cimetière marin.

De fato, a idéia do trabalho do poeta como uma empresa destrutiva e, por isso mesmo, suicida, não estava fora das cogitações de Paul Valéry: o seu prolongado silêncio antes de *La jeune Parque*, o sentido fragmentário que imprimiu a alguns de seus textos em prosa e o próprio teor de seu *nilismo europeu*, são demonstrações inequívocas de uma desconfiança fundamental com relação à inteligência, à lucidez, como bases da criação poética. E T.S. Eliot, no texto-homenagem que escreveu sobre o poeta francês, chegou a indicar este fato da maneira mais direta, afirmando:

Seu espírito era, creio, profundamente destruidor — e mesmo nihilista⁴.

Sendo assim, a imagem posterior de um Valéry exemplar de onde se pudesse mesmo extrair uma *língua europeia*, segundo as linhas essenciais do texto de T.S. Eliot, sofre a contrapartida de um outro Valéry, desconfiado da herança simbolista, recusando as facilidades sonoras ou somente as aceitando à medida que fossem civadas por uma incessante reflexão que, nos seus limites, não poderia ser senão destruidora.

O que é notável, contudo, não é apenas, como observou Eliot, que uma organização mental como a sua ainda fosse capaz de levar adiante a realização poética, *graças a um heroísmo desperado que é um triunfo do caráter⁵*. O notável é que a reflexão destruidora e cética se conservasse nos limites da discussão teórica e que não se incluisse operacionalmente na manipulação do próprio fazer poético. Sem que, com isto, se pretenda negar toda a contribuição de Valéry para a ampliação das fronteiras do verso francês, o que se afirma é que, não obstante se incluí na primeira fila daqueles escritores que, entre a segunda metade do século XIX e primeiros

⁴ Eliot, art. cit., p. 77.

⁵ Idem, p. cit.

anos do XX, questionaram a própria Literatura, os textos criativos de Valéry se conservam numa linha de fronteira com referência à tradição.

Neste sentido, quando Eliot fala de *heroísmo desesperado* a fim de explicar o *sucesso* valéryano deixa ver bem claro, ainda que não o explicitasse, o problema básico oferecido por um escritor dividido entre a consciência de uma aniquilação da Literatura, desde que submerida a um processo auto-reflexivo, e o esforço em se fazer continuador de uma herança literária que, como não poderia deixar de ser, terminava por ser a negação daquela consciência. É somente nesta trilha de reflexão que parece razoável a caracterização de Valéry como *símbolo perfeito da Europa*. De uma Europa, acrescente-se, violentamente dividida pelas aspirações nacionais que iriam dar na Segunda Guerra Mundial. E Valéry, morrendo no mesmo ano em que o armistício foi estabelecido, pareceu a seus contemporâneos também encerrar uma época. Mas a sua obra, como aquela época que ele tão bem parecia ter representado, estava completa e acabada. Transformava-se, agora que terminara, numa *lição*. E isto não deixava de ser irônico para com o autor que escrevera que *um poema sobre o papel não é senão uma escritura submergida a tudo o que se pode fazer de uma escritura*⁶. Os seus poemas, vistos agora como projeto *sucedido*, eram aprendidos como *lição* para além do espaço escritural.

Desde que o espaço do poema é o próprio poema, na verdade a sua *lição* está para além deste espaço: está naquilo que Eliot configurou como a vitória sobre a *agonia da criação* (*the agony of creation*) a *fim de levar o poema "à sua perfeição"*. E esta *agonia* está antes no ensaísta que examinava, sob a mais rigorosa inteligência, os mecanismos da poesia, os desvios da criatividade e do símbolo, do que no escritor que *terminava* o seu objeto, o poema, impregnando-o de um significado que buscava a perfeição, a *realização*. Não é que o texto criativo não incluisse a problemática da composição ou do *fazer*: o poema *Le cimetière marin* é disto um exemplo.

Os dois primeiros versos da última estrofe (*Le vent se levait... Il faut tenter de vivre!* / *L'air immense ouvre et referme mon livre,*) propõem os limites

da escolha pela Literatura e são equivalentes àqueles que se encontram no poema *Brixe marine* de Mallarmé: *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*. O fato é que esta inclusão não envolvia uma ruptura para com a linguagem. Para dizer tudo: não se transformava em crítica da própria linguagem. Como o próprio Valéry esclareceu depois, o poema lhe surgiu, em suas obscuras origens, como problema rítmico intimamente vinculado à tradição da poesia francesa:

Meu poema "Le cimetière marin", diz ele, começou em mim por um certo ritmo que é aquele do verso francês de dez sílabas com cesura na quarta e na sexta. Eu não tinha ainda nenhuma idéia que desse preencher esta forma. Pouco a pouco as palavras flutuantes fixaram-se, determinando por aproximação o assunto, e o trabalho (um trabalho muito longo) se impôs⁸.

Desta maneira, embora dando sempre mostras de uma extraordinária lucidez, a obra criativa de Valéry, por assim dizer, integrava as suas preocupações teóricas no nível da *possibilidade* de realização (o seu ajuste, por exemplo, para com a tradição do verso francês, uma dicção que, ampliando aquela tradição, compromettesse a *existência* do poema, etc.), sem que jamais houvesse colocado em xeque a própria linguagem de que se utilizava, isto é, a linguagem da poesia e do verso. É, talvez, por isso mesmo, que a sua atividade criativa antes se coloca no limiar de uma nova época, sendo o término de um projeto literário que ele próprio, enquanto teórico da Literatura, problematizava, do que no futuro das inovações e dos riscos. O poeta-Valéry terminou a sua obra, todos os seus poemas, e guardou para o teórico-Valéry as incertezas do significado da Literatura e da linguagem que a veicula.

De fato, se hoje se examina aquilo que deve ser considerado o ponto de saturação máxima de uma tradição literária tipicamente ocidental, a partir do Romantismo, não é difícil se chegar à conclusão de que o que conta — enquanto demonstrações de um desvencilhar-se da rotina e do encarceramento, esclerosante do significado — é a obra

⁶ Valéry, "Première Leçon du Cours de Poétique", *Oeuvres* I (Bibliothèque de La Pléiade), Paris, Gallimard, NRF, 1957, p. 1349. Todas as citações seguintes de Paul Valéry são extraídas desta edição de suas obras.

⁷ Eliot, art. cit., p. cit.

⁸ Valéry, "Poésie et Pensée Abstraites", *Oeuvres* I, op. cit., p. 1338.

que se tenha proposto uma crítica implícita, operativa, de seu próprio instrumental.

Por assim dizer, o horizonte da literatura moderna encontra-se antes situado na linha da impossibilidade de continuar produzindo objetos literários do que no esforço, ainda que inteligente e hábil, como em Paul Valéry, de descontinuar uma possibilidade de incorporação do passado.

Por tudo isso, pôde Maurice Blanchot, em texto no qual se indagava pelo destino da Literatura, responder à pergunta *para onde vai a Literatura?* com a resposta de que ela marcha para si mesma, isto é, como diz o autor, *para a sua essência que é o desaparecimento?*

Deste modo, o que se continua ainda hoje a chamar pelo nome já um tanto equívoco de literatura é muito mais o que se realiza (se faz) sob o signo de um *écher* do que sob o signo de uma *réussite*. E isto advém, sobretudo da desconfiança corrosiva quanto aos valores da própria linguagem enquanto veículo de significações. Ou, para dizer com Octavio Paz:

A poesia moderna é inseparável da crítica da linguagem que, por sua vez, é a forma mais radical e virulenta da crítica da realidade.¹⁰

Mas é uma crítica que se realiza — como em Mallarmé, como em Joyce — a partir de uma contestação no nível da própria construção poética, condenando-se o escritor ao silêncio ou ao fracasso de uma comunicação que já não faz sentido, seja realizada através de objetos verbais dirigidos para uma descoberta bem mais essencial do que a da resposta diante de um estímulo.

Na verdade, a poesia moderna deixou de *comunicar* porque problematizou os valores do significado e fez do significante o resíduo final e último de experiências a serem projetadas por meio da arquitetura verbal.

Às palavras não deixaram de dar atenção os poetas do passado — o que lhes faltou, e o que, às vezes, é perigosamente hipetrofiado pelos modernos, é a suspeita com relação ao significado. É o que se lê, por exemplo, no texto de Octavio Paz:

Os poetas antigos não eram menos sensíveis ao valor das palavras que os modernos; em troca eram quanto ao do significado. O hermetismo de Góngora não implica uma crítica do sentido; o de Mallarmé ou o de Joyce é, antes de tudo, uma crítica e, às vezes, uma anulação do significado.¹¹

Na realidade, quando, no fim do século XIX, Mallarmé abandonava o conforto de uma obra realizada segundo as melhores regras do *Parnasse* e se lançava ao desafio e ao *desastre* de *Un coup de dés*, o que se punha em xeque não era somente a tradição do verso mas a própria significação da poesia enquanto objeto de linguagem — violentamente destruído de sua sacralidade. Fazia-se do *insucesso* (com relação à linguagem) o *modus operandi* da realização textual, desde que a espacialização dos signos lingüísticos era uma espécie de *reductio ad absurdum* de suas próprias limitações tradicionais. O sentido não-figurativo (discursivo) com que Mallarmé procurou radicalizar as funções da linguagem corrente da poesia, por outro lado, mais do que uma crítica dos valores significantes importava na destruição da figura (sentido) do discurso enquanto resíduo essencial da comunicação poética. Da mesma maneira, o projeto de *Le livre*, reduzindo a zero a significação por força de uma *abertura* total, mais do que a construção de *uma máquina para ler* era a anulação absoluta da discursividade unissignificante.¹²

Em qualquer caso, a opção feita por Mallarmé não era outra senão a do *écher* com relação às possibilidades de audiência por parte de um público-leitor prazerosamente ajustado ao sistema parnasiano-simbolista finissecular.

Na verdade, desde os seus inícios, o texto de Mallarmé propõe a imagem do fracasso, do desastre que, como já observou Maurice Blanchot, estava

⁹ Blanchot, "Où va la Littérature?" em *La Nouvelle Revue Française*, n. 7, (Paris), jul. 1953, p. 98.

¹⁰ Cf. Octavio Paz, "Qué nombra la Poesía?" em *Corriente Alterna*, México, Siglo Veintiuno, 1967, p. 5.

¹¹ Cf. Octavio Paz, "Qué nombra la Poesía?" em *Corriente Alterna*, op. cit., p. cit.

¹² Cf. Umberto Eco, "Análise da linguagem poética", *Obras Abertas*, São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 67-92.

contido no *Igitur*, na representação da injustiça da morte, *sua falta de precisão, seu chegar demasiado cedo ou demasiado tarde*¹³, porque, como diz o próprio poeta, *Un coup de dés / JAMAIS / Quand bien même lancé dans des circonstances / ternelles / du fond d'un naufrage* não suprimirá o acaso, a desordem, a atração para o abismo da morte e da noite sem-razão.

E esta impotência, dirigindo a *fabrication* poética, está incluída como *fracasso* nas mais recônditas dobras da linguagem, de sua destinação entrópica.

A sua direção, por isso, é mesmo o reverso de uma marcha para algum lugar ou alguma coisa — mastro que se rompe por força das rudes vagas da impossibilidade de impor o domínio da consciência sobre os obscuros recursos de que se vale a linguagem.

Por isso, a sua obra, *se é que se pode chamar obra a uns tantos signos sobre umas tantas páginas, restos de uma viagem e de um naufrágio sem paralelo*¹⁴, como diz com beleza Octavio Paz, é antes um projeto *contra* do que *de* linguagem.

Quer dizer: embora no prefácio que escreveu para *Un coup de dés* afirme que esta última feição de sua obra seja um “estado” que não rompe em nada com a *tradição*¹⁵, na verdade a utilização poética dos recursos tipográficos e a tentativa de fazer desaparecer o *récit* parecem indicar claramente a opção pela ultrapassagem da linguagem convencional da poesia.

*On étire le récit*¹⁶, diz em determinada altura do prefácio. De fato, como se vê, é o projeto de abolir, com o auxílio da espacialização, de *uma visão simultânea da Página*¹⁷, a discursividade, o figurativismo poético.

Assim como, por exemplo, um Mondrian aplica-se em *destruir* a pintura pela redução de seus elementos a uma essencialidade visual, assim Mallarmé, partindo de uma congeminação radical entre a poesia e a música, pretende uma *partitura* em que todos os elementos tradicionais do verso sejam, por assim dizer, contaminados pela impureza da composição.

¹³ Cf. Maurice Blanchot, “La Obra y el Espacio de la Muerte”, *El Espacio Literario*, Vády Palant e Jorge Jinkis (trads.), Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 107.

¹⁴ Cf. Octavio Paz, “Qué nombra la Poesía?”, em *Contorno Alterna*, op. cit., p. 6.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, Gallimard, NRF 1956, p. 456. Todas as citações seguintes de Mallarmé são extraídas desta edição.

¹⁶ *Ibidem*, p. 455.

¹⁷ *Ibidem*, *ibidem*.

É, mais uma vez, uma crítica da linguagem do verso que se realiza a partir de sua própria manipulação e que incide, do modo mais vigoroso, sobre a esfera da significação.

Aliás, o prefácio de Mallarmé é curioso pelo que entremostra de hesitação com referência ao poema que por então publicava na revista *Cosmopolis*: confessando um culto pelo *antigo verso* e afirmando deixá-lo intacto, o meio de que se utilizava para a composição vinha, na realidade, destruí-lo, ao hipertrofiar as suas possibilidades.

É neste sentido, portanto, que se pode afirmar ser antes uma obra *contra* do que *de* linguagem: um objeto que, ao limitar os valores correntes da linguagem poética, termina por assumir a destruição como ponto de partida para uma reflexão sobre a impotência e o fracasso da linguagem ou da poesia, *unique source*, como diz ao final do prefácio.

Por isso mesmo, aquilo que dissera na dedicatória de *Igitur* poderia ser repetido, de forma ainda mais adequada, para *Un coup de dés*: um texto que *se dirige à inteligência do leitor que põe as coisas em cena, ela própria*.

E que leitor, ou inteligência, estaria melhor indicado para aceitar o desafio do que Paul Valéry?

É o que, através dos textos que serão analisados em seguida, procurar-se-á verificar.

II

Sem levar em conta as numerosas referências a Mallarmé dispersas em sua obra, Paul Valéry escreveu essencialmente nove textos sobre o poeta a quem sempre se referia como o “Mestre”: *Stéphane Mallarmé, Le coup de dés, Dernière visite à Mallarmé, Lettre sur Mallarmé, Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé, Sur Mallarmé, Stéphane Mallarmé, Sorte de préface e Mallarmé*. Na verdade, este número poderia ser acrescido de, pelo menos, mais um texto fundamental, *Existence du Symbolisme*, onde, embora abordando um tema de ordem geral, a presença de Mallarmé é dominante.

Todos estes textos, inclusive aquele ensaio, foram reunidos, em 1950, no volume publicado pela NRF sob o título de *Écrits divers sur Stéphane*

*Mallarmé*¹⁸, completadas pela correspondência de Valéry referente ao poeta e pelo poema *Valéris* — sua contribuição à coletânea de versos dedicada a Mallarmé em 1897.

Publicados entre 1920 e 1944, os escritos foram reeditados, profusamente anotados, na edição *Œuvres* de Valéry em 1957¹⁹.

Quanto ao primeiro texto, *Stéphane Mallarmé* publicado em *Le Gaulois* pela primeira vez, em outubro de 1923, não é mais do que uma página de reminiscência sobre o que se poderia chamar de representação das relações entre o poeta e a sua arte. Suas obsessões, suas buscas mil vezes recomçadas à caça de uma consciência cada vez mais apurada da própria essência da poesia.

Aquilo que Valéry parece querer fixar primordialmente está dito no seguinte trecho:

*Ele representava para mim, sob os traços de um homem o mais digno de ser amado por seu caráter e sua graça, a extrema pureza da fé em matéria de poesia. Todos os outros escritores me pareciam junto a ele não terem reconhecido o deus único e se dedicarem à idolatria.*²⁰

A partir deste texto, o que se procura mostrar é o caminho percorrido por Mallarmé no sentido de fazer de sua existência uma espécie de consagração exclusiva à pesquisa verbal a fim de, como afirma Valéry, *superar (...) a intuição ingênua em Literatura*²¹.

Como conseqüências deste projeto está, de um lado, a tentativa de afastar-se de tudo aquilo que fosse espúrio *à mais pura e mais perfeita beleza*²² e, por outro, o isolamento do poeta que passa a desprezar e a ser desprezado pelo que Valéry chama de *plus grand nombre*, isto é, *a glória imediata e as vantagens*²³.

¹⁸ Paul Valéry, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la NRF, Paris, 1950.

¹⁹ Paul Valéry, *Œuvres* 1 (Bibliothèque de La Pléiade), Paris, Gallimard, NRF, 1957, pp. 619-710.

Todas as citações seguintes de Paul Valéry são extraídas desta edição de suas obras.

²⁰ *Ibidem*, p. 620.

²¹ *Ibidem*, *ibidem*.

²² *Ibidem*, p. cit.

²³ *Ibidem*, p. cit.

*Finalmente, este ponto de vista acerca da trajetória mallarmeana está contido em, pelo menos, dois trechos de extraordinária formulação: A escolha impiedosa devora-lhe os anos, e a palavra acabar não tem mais sentido, porque o espírito não acaba nada por si mesmo*²⁴. (O grifo é do autor.)

E, em seguida:

*Ele não via para o universo outro destino concebível senão o de ser finalmente expresso*²⁵. (O grifo é do autor.)

Percebe-se, pelas transcrições, de que modo o *approach* de Valéry, não obstante a fina e arguta percepção dos móveis de uma personalidade que procura sem cessar a mais completa integração com o seu objeto de trabalho, não vai além da descritividade — sem inquirir a respeito dos relacionamentos entre o projeto de Mallarmé e suas conseqüências posteriores que, já na década de vinte, quando Valéry escrevia, se faziam sentir na tradição literária do Ocidente.

Em nenhum momento, por exemplo, chega Valéry a indagar em que medida a obra do poeta apontava para uma crise da Literatura, no sentido em que esta era, por essa mesma época, enfrentada pelo esforço criador de um James Joyce. Na verdade, o *Ulysses* é de um ano antes (1922) e sua publicação vinha indicar a impossibilidade de um *récit* na prosa segundo os moldes pelos quais tinha sido praticada até então.

Quando se diz, portanto, que o texto de Valéry não vai além da descritividade o que se quer afirmar é o fato de se ter limitado à descrição do impulso e do método de trabalho de Mallarmé enquanto problema de psicologia puramente individual de um escritor que atuava na última década do século XIX.

No que se refere ao segundo texto — *Le coup de dés* — trata-se de uma carta ao diretor da revista *Les Marges*, publicada em fevereiro de 1920.

²⁴ Paul Valéry, *Œuvres* 1, op. cit., p. 622.

²⁵ *Ibidem*, p. cit.

Opondo-se à representação retratual do poema, Valéry, em seu texto, considera, através de suas reminiscências, os verdadeiros motivos que teriam levado Mallarmé à composição de *Un coup de dés*.

Deste modo, inicia por referir o seu primeiro contacto com a obra através da leitura do próprio autor e de sua montagem espacial:

Parceu-me, diz ele, ver a figura de um pensamento, pela primeira vez colocada em nosso espaço...²⁶

E, em seguida, num trecho de grande emotividade, revela o seu espanto diante da obra, afirmando:

O conjunto me fascinava como se uma constelação nova tivesse surgido no céu; como se uma constelação tivesse aparecido e que enfim significasse alguma coisa. Não assistia eu a um acontecimento de ordem universal que me era representado sobre esta mesa, neste instante, por este ser, este audacioso, este homem tão simples, tão doce, tão naturalmente nobre e elegante?...²⁷

E, logo depois, tratando das intenções de Mallarmé ao realizar o poema, procura resumi-las da seguinte maneira:

Ele sonhava com um instrumento espiritual para a expressão das coisas do intelecto e da imaginação abstrata²⁸. (Os grifos são do autor.)

Neste sentido, não via como fosse possível separar a escritura do poema de sua disposição gráfica, anotando, com acuidade, a interdependência das duas operações na mente de Mallarmé:

Não creio que seja necessário considerar a composição do Coup de dés como efetuada em duas operações sucessivas: uma consistindo em escrever um poema à maneira comum, quer dizer, independentemente

²⁶ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. 624.

²⁷ *Ibidem*, p. cit.

²⁸ *Ibidem*, p. 626.

de toda figura e das amplitudes espaciais: a outra que daria a este texto definitivamente acabado a disposição conveniente. A tentativa de Mallarmé deve necessariamente ser mais profunda. Ela se colou no momento da composição, ela é um modo da concepção. Ela não se reduz a ajustar uma harmonia visual a uma melodia intelectual preexistente; mas ela exige uma extrema, precisa e sutil posse de si mesmo, conquistada por um treino particular, que permite conduzir, desde uma certa origem até certo fim, a unidade complexa e momentânea de distintas "partes da alma".²⁹

Sendo assim, embora repleto de anotações soberbas quanto aos designios do poeta quando da composição de *Un coup de dés*, o texto de Valéry, mais uma vez, parece apenas insistir na análise das disposições psicológicas do autor, seu ascetismo com relação à audiência possível, suas hesitações quanto à normalidade do empreendimento (*Não acha você que é um ato de demência?*³⁰ lhe teria perguntado Mallarmé), a certeza de estar operando no sentido de alargar as possibilidades de uma poética pela inclusão da tipografia e da música como elementos da obra (*Toda a sua invenção, originada de análises da linguagem, do livro, da música, realizadas durante anos, funda-se sobre a consideração da página, unidade visual*³¹).

Novamente, por entre os argumentos de ordem interpretativa, o problema da radicalidade proposto pela experiência do "Mestre" é, por assim dizer, tangenciado por Valéry, chegando ele próprio a admitir, ainda que a contragosto, a possibilidade de que a última obra mallarméana seja considerada um caso de *patologia mental*:

É permitido recusá-la, tirá-la, invocar a patologia mental. Tudo isso é previsto, conhecido ... direi quase: correto.³²

O texto seguinte, *Dernière visite à Mallarmé* publicado em *Le Gaulois* em outubro de 1923 é, talvez, o que guarda um maior teor autobiográfico.

²⁹ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. 628.

³⁰ *Ibidem*, p. 625.

³¹ *Ibidem*, p. 626.

³² *Ibidem*, p. 628.

Na verdade, é tão-somente uma invocação do último dia em que os dois autores estiveram juntos em Valbuis, dois meses antes da morte de Mallarmé.

Today, como se refere à época em que o poeta dava os últimos retoques em sua obra mais ambiciosa e final, a fim de entregá-la ao editor Labure, o inventor considerava e retocava com *lapis esta máquina inteiramente nova que a impressora Labure tinha acido construir*³³, como diz Valéry, pelo menos em dois trechos o autor considera a importância do trabalho em curso de Mallarmé.

No primeiro, o essencial é, de novo, a singularidade da empresa a que se voltava o poeta, aspirando a uma construção insólita para o seu meio e para o seu tempo:

*Ninguém ainda havia empreendido, nem sonha empreender, dar à figura de um texto uma significação e uma ação comparáveis àquelas do próprio texto.*³⁴ (O grifo é do autor.)

No segundo, embora seja apenas de passagem e tomando em consideração a obra anterior do poeta e não aquela que ele começara a realizar, e da qual Valéry era o primeiro a observar os invulgar resultados, o autor toca num aspecto fundamental: o da reconsideração da própria idéia que se fazia da Literatura a partir da obra de Mallarmé.

*... foi-lhe suficiente alguns poemas para pôr em questão o próprio objeto da Literatura.*³⁵

Infelizmente, entretanto, o texto fica apenas nesta observação, sem que o autor leve adiante a problemática que, a partir de sua afirmação, poderia ser suscitada.

Bem mais interessante, sem dúvida, é o texto seguinte, *Lettre sur Mallarmé*, publicado no número de abril de 1927 da *Revue de Paris* e que

foi inicialmente pensado para servir como prefácio a um livro de Jean Royère para quem Valéry escreveu a carta. E é mais interessante desde que, não obstante ser, como o próprio autor reconhece, uma *mélange* de recordações e reflexões, incorpora algumas das suas mais importantes aproximações a Mallarmé — ao seu método, à sua posição nos quadros da poesia francesa dos fins do século XIX.

Os aspectos importantes, para a biografia de ambos os poetas e para a história de suas relações de amizade, já foram tratados pelo incansável biógrafo Henri Mondor³⁶.

Na verdade, a carta a Royère é rica de subsídios e chega a ser surpreendente o modo pelo qual Valéry aborda o que houve de capital, para a sua formação intelectual, na descoberta da obra de Mallarmé, seus primeiros contactos, uma influência que era absorvida sob um vigilante olhar de quem se sabe submetido por força de uma inteligência que tinha tudo para solicitar a submissão.

*Sinto bastante, diz Valéry, que não poderia falar dele a fundo sem falar excessivamente de mim mesmo. Sua obra foi para mim, desde o primeiro encontro e para sempre, um tópico de admiração: e desde logo, reconhecido o seu pensamento, um objeto de questões infinitas. Ele representou, sem saber, um papel tão grande em minha história interna, modificou somente por sua existência tantas valorizações em mim, sua ação de presença assegurou-me tantas coisas, confirmou-me tantas coisas; e, além disso, me impediu intimamente tanta coisa que não sei enfim separar aquilo que ele foi daquilo que ele foi para mim.*³⁷

Apesar disso, o texto confirma o óbvio: a extrema afinidade entre o projeto perseguido por Mallarmé e as reflexões de Valéry. Por isso mesmo, este podia, desencilhando-se de uma certa afetividade que era o seu demônio quando escrevia sobre o "Mestre", encontrar os termos exatos para defini-lo.

³³ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. 632.

³⁴ *Ibidem*, p. cit.

³⁵ *Ibidem*, p. cit.

³⁶ Cf. Henri Mondor, "Le Premier entretien Mallarmé-Valéry" em *Paul Valéry vivant*, op. cit., pp. 49-64.

³⁷ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. 634.

Assim, por exemplo, ao aproximar as experimentações e o rigor mallarmeanos da tarefa de um cientista:

... um relacionamento que me parecia inevitável entre a construção de uma ciência exata e o projeto, visível em Mallarmé, de reconstruir todo o sistema da poesia através de noções puras e distintas.³⁸

E que noções eram estas senão as que resultavam de uma incessante busca por entre os caminhos sempre traçoceiros da linguagem?

Daí que, para Valéry, um dos pontos essenciais a ser, desde logo, atacado era o da *obscuridade* que, com freqüência, se observava, sempre em tom de recriminação, a respeito do poeta. É o que se lê no trecho seguinte:

Sua concepção conduzia-o necessariamente a perceber e a escrever combinações bastante distanciadas daquelas cujo uso comum faz a "clareza," e que o costume torna tão fáceis de compreender sem quase tê-las percebido. A obscuridade que se lhe nota resulta de alguma exigência mantida rigorosamente por ele, mais ou menos como nas ciências acontece que a lógica, a analogia e o cuidado da consequência conduzem a representações bem diversas daquelas que a observação imediata nos tornou familiares e até expressões que ultrapassam deliberadamente nosso poder de imaginar.³⁹

Este projeto, todavia, não se fazia realidade sem um enorme esforço no sentido de vencer as suas circunstancialidades: quer aquelas que constituíam o seu provável e difícil público, quer aquelas que marcaram a sua própria formação de escritor solitário — não obstante, sofrendo o influxo de seu tempo e lugar.

Seu espírito, diz Valéry, não solitário e autônomo quanto se fez, recebeu algumas impressões das prestigiosas e fantásticas improvisações

de Villiers de l'Isle-Adam e nunca se libertou inteiramente de uma certa metafísica e de um certo misticismo difíceis de serem definidos.⁴⁰

Por um trabalho de gigantesco controle sobre si mesmo e sobre as suas influências (o Romanismo e Baudelaire são referidos pelo autor), Mallarmé terminou por construir uma obra em que, ao se dobrar sobre si mesma e sobre a linguagem pela qual se fazia presente, tudo não é senão recusa e indicava, por tanto, para os limites perigosos entre o silêncio e a realização autodestrutiva, dando das letras, segundo as palavras de Valéry, *uma idéia-limite ou uma idéia-soma de seu valor e de seus poderes*⁴¹.

Ora, isto parece ser o essencial: a caracterização de Mallarmé como aquele poeta que, com uma consequência levada aos seus últimos limites, recusou a idéia que por então se fazia da Literatura e, em seu lugar, propôs a reflexão sobre o *éther* nas letras, praticando antes o terreno das impossibilidades do que dos sucessos possíveis para um bom artesão como ele.

Ao recusar as possibilidades das letras, Mallarmé, de fato, transformava o problema da realização poética numa questão em que não somente a estética mas ainda a ética tinha a sua vez. Porque, na verdade, não era apenas uma escolha pessoal que se revelava na recusa: toda uma tradição de *facilidades e naturalidades* era posta à prova pela imagem que resultava de um artista que fazia da reflexão sobre os seus meios o limite da sua ação.

*O rigor das recusas, a quantidade das soluções que se rejeitam, as possibilidades que se afastam, manifesta a natureza dos escrúpulos, o grau de consciência, a qualidade do orgulho e, também, os pudores e os diversos temores que se pode sentir com relação aos julgamentos futuros do público.*⁴²

Sendo assim, Valéry podia tirar partido teórico de suas reflexões sobre o poeta, fazendo do que chama de *resistência ao fácil* o núcleo fundamental de uma definição valorativa do trabalho poético:

³⁸ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. 635.

³⁹ *Ibidem*, p. 636.

⁴⁰ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. cit.

⁴¹ *Ibidem*, p. 642.

⁴² *Ibidem*, p. 641.

*O trabalho rigoroso em Literatura, diz ele, se manifesta e se realiza por recusas.*⁴³

O que, no entanto, é deveras notável no texto de Valéry é o modo pelo qual os seus argumentos estão sempre referidos a uma situação passada das letras francesas.

Neste sentido, a imagem extraída de Mallarmé é antes a de um escritor que rompia com *os próprios modos de sentir e de pensar de seus pais e irmãos em poesia*⁴⁴, do que a de um poeta que, fingindo a esses modos, impunha como limite de sua atividade a exigência de uma reconsideração, por assim dizer, *interna* de seus instrumentos de trabalho, abrindo, por isso, o caminho para os impasses futuros.

Isto quer dizer que Mallarmé não trabalhara apenas contra o passado de *facilidades e ingenuidades* que ele procurou liquidar em sua obra, mas sim impondo um esquema de criação que, ao desintegrar os elementos da tradição, optava pelo futuro.

E não é apenas o solitário que o texto de Valéry configura: a sua criação se fazia em sintonia com as próprias transformações que, sob a corrente comum das idéias e dos fatos, preparavam o advento do novo século dos Joyce, dos Proust, dos Kafka.

A sua "solidão" é muito mais aquela de quem, como um Senhalha, sabia estar impossibilitado, por força de uma extrema coerência para com a sua obra, de uma comunicação imediata. O seu público, por assim dizer, era forjado pela linguagem de que utilizava: para que existisse era necessário antes aquela dar provas de sua existência.

É este o problema — o das relações possíveis entre Mallarmé e o público — que se coloca no início do texto seguinte. *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé, publicado inicialmente como prefácio às Poésies de Stéphane Mallarmé, editadas pela Société des Cent Une em 1931. É, talvez, o mais famoso dos nove textos referidos.*

Partindo de algumas reflexões sobre a leitura, Valéry procura ajustar a sua análise do poeta à problemática levantada por um autor que perseguia antes a execução, a construção, do que a comunicação.

Recusando as facilidades comuns a uma literatura de tipo descritivo, como a romântica, a obra de Mallarmé *afasta tudo aquilo que agrada à maioria*⁴⁵.

Nem eloquência, nem enredo, nem máximas, nem paixões comuns, nem recursos familiares: tudo é submetido a uma intensa procura do essencial, descartando-se o poeta de uma comunicação imediata, sacrificando a receprividade de sua obra a uma ininterrupta investigação interior de seus meios de expressão.

Mas esta atitude não pode passar sem a intuição do efêmero das letras: procurando refletir sem recuo, o exercício da poesia levava Mallarmé à certeza de uma tarefa desempenhada nos limites do razoável, *au plus déraisonnable des jeux*, como afirma Valéry⁴⁶.

Por isso, a opção de Mallarmé não podia ser outra: entre a linguagem como sistema transitivo de sinais e a pesquisa de suas relações, por assim dizer, internas, a sua escolha recaía sobre a última. É o que propõe Valéry no seguinte trecho:

*É preciso escolher: ou reduzir a linguagem à função transitiva de um sistema de sinais; ou suportar que alguns especulem sobre suas propriedades sensitivas, desenvolvendo os efeitos atuais, as combinações formais e musicais (...).*⁴⁷

Por outro lado, todavia, e já num nível ético, esta opção remetia para o problema de uma obra que buscava incorporar o transitório que as transformações sociais e históricas mostravam como característica dos novos tempos que se iniciavam.

Se a obra inicial de Mallarmé dava mostra de um autor convencido de que o progresso na poesia somente poderia ser atingido através de um

⁴³ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. cit.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 635.

⁴⁵ Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. 646.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 648.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 650.

longo trabalho de anos (*Trinta e poucos anos, ele foi testemunha ou mártir da idízia do perfeito*⁴⁸), a sua última obra, aquela que, na verdade, importa para a sua posteridade, já impunha a noção de uma transitoriedade de realização nas letras que parece ter escapado a Valéry. Não obstante o trecho em que trata, no nível teórico, do problema:

*As obras que exigem um tempo sem conta e as obras feitas visando aos séculos não são mais projetos de nossos dias. A era do provisório está aberta: não se pode mais construir estes objetos de contemplação que a alma sente inesgotáveis e com os quais ela se pode entreter indefinidamente. O tempo de uma surpresa é nossa presente unidade de tempo.*⁴⁹

Ora, o ensaio de Valéry pertence já à terceira década do século XX: escrevendo sobre Mallarmé, mais uma vez, ele não era capaz de ver o “Mestre” como o autor que, com a sua obra final, abria o caminho para aquilo que, no nível da teoria, era por ele percebido de modo tão lúcido: a imagem mallarmeana é ainda a do chefe do Simbolismo que reduziria a zero pretensões românticas descritivas, consagrando-se a um projeto apenas de *perfeição* durante mais de trinta anos. E isto apesar de caracterizar, de modo certo, as relações entre o poeta e a linguagem, como se pode ler no trecho seguinte:

*Mallarmé compreendeu a linguagem como se ele a tivesse inventado.*⁵⁰

Ou, em outro trecho, tratando das pretensões ambiciosas do poeta:

*A Poesia, para ele, era sem dúvida o limite comum e impossível a atingir, para a qual tendem todos os poemas e, além disso, todas as artes.*⁵¹

⁴⁸ Paul Valéry, *Oeuvres* 1, op. cit., p. 652.

⁴⁹ *Ibidem*, p. cit.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 658.

⁵¹ *Ibidem*, p. 653.

O que fica claro, por essas aparentes contradições, é aquilo que procuro afirmar neste ensaio, desde os seus inícios: a tradicionalidade do ensaísta ao propor uma imagem de Mallarmé antes, para usar à expressão de Mário de Andrade, como *mestre do passado* do que como um escritor cuja obra final se prolonga, fraturando esquemas e tradições, pelo futuro. E aquilo que ele *dizia algumas vezes a Stéphane Mallarmé*, a sua solidão entre os escritores do tempo, o seu reconhecimento por apenas alguns *poucos felizes*, o que havia de fino e acabado em sua obra, antes se refere ao Mallarmé dos Sonetos e do Parnasse do que ao último e mais radical Mallarmé, o de *Un coup de dés* e dos fragmentos de *Le livre*.

Por isso mesmo, não é de se estranhar que, no texto seguinte da edição Pleiade, *Stéphane Mallarmé*, conferência realizada na Université des Annales, em janeiro de 1933, o exemplário de que se utiliza da obra mallarmeana exclua aqueles textos: os seus exemplos são *Brise Marine*, *Les Fenêtres*, *Hérodiade*, com pequenas excursões a *L'Après-Midi d'un Faune*.

Na verdade, este texto de Valéry não é senão a repetição, com algumas variantes que decorrem muito mais de suas recordações de que de um esforço interpretativo, de tudo o que já havia dito nos textos anteriores. É, por assim dizer, a definição dos propósitos, das hesitações e das realizações do poeta sob o prisma de um *a priori*: o seu devotamento à arte, a sua recusa de um público numeroso, a perseguição de um ideal de *poesia pura*.

Quer dizer, um Mallarmé *obscuro, precioso e estéril* que ele procura resgatar através de sua própria biografia.

Na realidade, aquilo que Valéry escreve acerca de Mallarmé, como ele próprio chegou a reconhecer, não atinge superar os limites da impressão pessoal e mesmo autobiográfica. Por isso, podia escrever:

O método mais verdadeiro (o mais sincero e, além disso, o mais sedutor), para interessar aos outros em um poeta que se conheceu, de quem se pôde sobre si mesmo observar a influência, a ação, de início num estado incerto e como que latente; depois crescente; depois triunfante; enfim, atingindo seus limites que são os próprios limites das expressões finitas de um espírito diferente; o melhor método, dizia, para dar ao

*público a ideia que se fez deste poeta, consiste, sem nenhuma dúvida, em um simples recurso à lembrança.*⁵²

Nesse sentido, se, por um lado, um método desta espécie pode ser fértil à medida que carrega importantes elementos para a configuração biográfica de ambos os escritores, por outro lado, ele encontra as suas limitações na própria dose de afektividade que o norreia.

Em nenhum momento, desta maneira, a aproximação de Valéry logra deixar o espaço das reminiscências e atingir a caracterização do poeta a partir do momento já bastante remoto em que escrevia (1931). Isto não quer significar que, aqui e ali, em trechos esparsos, não ocorram admiráveis formulações da problemática levantada pelo poeta. Basta, por exemplo, que seja citado o trecho em que trata do sentido e da existência do verso na obra de Mallarmé:

*(...) se o sentido destes versos me parecia difícil de decifrar, se eu não alcançava sempre reduzir estas palavras a um pensamento acabado, eu observava, no entanto, que jamais versos mais claros enquanto versos, jamais versos mais evidentes enquanto tais, jamais palavra mais decisivamente, mais luminosamente musical, tinham-me caído sob os olhos. A qualidade dos versos se impunha. E eu não podia me impedi-
de pensar que, mesmo nos maiores poetas, se o sentido, na maioria dos casos, não deixa lugar a qualquer dúvida, não deixa de haver versos que sejam duvidosos enquanto versos; versos que se podem ler com a
dúvida da prosa sem se ser forçado a levar a voz ao canto. Por conseguinte,
o verso de Mallarmé, tal como eu o lia, com esta imperfeita compreensão que o acompanhava, me impunha a existência do próprio verso,
compreendido ou não! No primeiro plano, não o sentido, mas a existência
do verso.*⁵³

Deste modo, o que ressalta afinal da análise de Valéry é a definição mais ou menos psicológica de um autor entregue ao sacrifício de buscar a

realização de uma *poesia pura*. Observe-se, contudo, como a estratégia utilizada pelo autor, em seu texto, deixa ver muito claramente de que modo visualizava a importância do "Mestre": esta decorreria antes de ter fixado nos *discipulos* um ideal de poesia do que a efetivação de uma *obra* pela qual se pudesse reconhecer um escritor realizado.

Dizendo de outro modo, o projeto mallarmeano é percebido em suas relações com a poesia sua contemporânea ou imediatamente anterior, sempre em referência às possibilidades de audiência de um autor marcado, para sempre, pelo estigma da *obscuridade, preciosidade e esterilidade*. E o texto de Valéry acentua, quase sempre através de uma sutil ironia, em que era mestre, o distanciamento entre o poeta e o público francês de seu tempo. Daí para o elogio incessante de sua personalidade enquanto homem empenhado num programa de antemão *fracassado* era apenas um passo. E é o que, de fato, ocorre: o texto termina, como todos os demais, pelo panegírico de um escritor martirizado pelo ideal que, a partir de um determinado momento de sua existência, passara a perseguir (e são citadas as cartas a Théodore Aubanel nas quais, desde 1864, Mallarmé firma as suas perspectivas de ascetismo e indiferença para com a *glória imediata*).

Os dois textos seguintes, *Sorte de préface*, publicados primeiramente em *Le Figaro*, de dezembro de 1936, sob o título de *Quand Mallarmé était professeur d'anglais*, posteriormente tendo servido de prefácio ao livro póstumo do poeta *Thèmes anglais pour toutes les grammaires*, de 1937; e *Le Point*, em fevereiro-abril de 1944, não fogem à regra: são, antes de mais nada, recordações de caráter pessoal salpicadas, aqui e ali, por generalizações, às vezes, magistrais, acerca do trabalho poético.

O método de abordagem é sempre o mesmo: algo em que se misturam análise psicológica e referência social (quanto ao público-leitor e as dificuldades oferecidas pelo poeta), tudo permeado pela afektividade e pelo teor de resgate de Mallarmé dentro das letras francesas.

Vêja-se bem, todavia, que este trabalho de recuperação da imagem de Mallarmé é sempre realizado a partir de uma consideração acerca ou do passado imediato (Romanitismo e Baudelaire) ou da Literatura, por assim dizer, classificável, da época em que Valéry escreve os seus textos, isto é, aquela literatura que continuava a perseguir um certo ideal de *pureza* estética

⁵² Paul Valéry, *Oeuvres* I, op. cit., p. 662.

⁵³ *Ibidem*, p. 667.

que o autor reconhecia como sendo o único possível para as letras.

Nesse sentido, permanece sempre à margem a obra final do poeta: na verdade, ela parece não ser considerada por Valéry a não ser em termos de experimentação, existindo sempre, nesse modo de encarar, uma certa dose de complacência para com o "Mestre" em seus últimos dias. E a estes retorna sempre Valéry mas numa tonalidade melancólica e apiedada para com os esforços ultrapassantes (com relação à *normalidade*) do poeta.

Assim sendo, no texto *Sur Mallarmé* (que a edição Pleiade incluiu sob o título de *Souvenirs Littéraires* e não nos textos concernentes ao poeta, como procede a edição NRF de 1950), em vez de tratar com o público ouvinte a que se dirige o texto, acerca dos mecanismos de execução de *Un coup de dés*, prefere se limitar às recordações de seu último encontro em Valvins.

E, não há dúvida, uma forma de tangenciar uma caracterização mais completa do poeta: o apelo à memória afetiva substitui, num escritor tão lúcido quanto Valéry, o desafio de uma obra para a qual, nem mesmo ele, parecia preparado em termos eminentemente estéticos.

Desta maneira, se de um ponto de vista genérico não há nada nos textos que já não se encontre, por exemplo, na *Première leçon du cours de poésie* proferida no Collège de France, em dezembro de 1937, neles há uma conotação a extrair substancial: o fato de que a teorização de Valéry não ia além daquilo que seu conhecimento do passado imediato, isto é, as experiências parnasiano-simbolistas, lhe pudesse oferecer.

Tirando tudo o que podia de tais experiências, aliadas a uma inteligência que se decidira pela clarificação incessante de seus instrumentos, Valéry chegava aos limites da clareza acerca do ato citador poético, muito mais em termos de uma espécie de psicologia auto-reflexiva, do que a respeito da literatura que se realizava sob os seus olhos naquele momento e que lhe poderia ter dado firmes e objetivos argumentos para o louvor a que se propôs de Mallarmé.

Após esta excursão pelos textos de Valéry acerca de Mallarmé, é possível retornar a uma das questões centrais sugeridas nos inícios deste ensaio: a defasagem que ocorre entre o Valéry-teórico, capaz de intuir as transformações da literatura e mesmo pô-las em questão a partir de uma discussão sobre os seus fundamentos mais complexos, e o Valéry que, na

criação poética, embora se conservando ativo até quase a segunda metade do século, não fazia mais do que continuar uma tradição da poesia francesa do fim do século.

O retorno a esta questão agora pode se realizar de modo bem mais esclarecedor.

Na verdade, pelos textos sobre Mallarmé considerados neste ensaio, foi possível verificar em que medida a perspectiva de Valéry acerca da criação poética é limitada pela tendência à análise de raízes psicológicas que, como quase sempre acontece, termina por constituir um esquema mais ou menos parafrástico de aproximação literária. E, por mais arguto que seja o seu praticante, é difícil evitar o impressionismo, em que, freqüentemente, recai.

Ora, ao tratar de um autor como Mallarmé, em cuja convivência foi constituindo o seu próprio modo de ver e fazer Literatura, Valéry tinha todo o campo para se deixar arrastar, como acontece, pelas arimanhas da memória afetiva que, embora de um ponto de vista biográfico seja rica, acaba por obscurecer o sentido crítico em se tratando de um projeto como aquele acalentado por Mallarmé.

Um projeto que, na verdade, era uma aniquilação consciente e metódica de uma certa idéia da Literatura (idéia que sustentara toda a sua obra simbolista anterior) e que Valéry não deixou de cultivar, embora sempre alerta para as suas limitações teóricas.

Não basta afirmar que se é incapaz de dizer que *a marguezas saiu às cinco horas*: é preciso tentar o *suicidio* e o *éther de Un coup de dés*.

Parece ter sido isto o que não percebeu, ou não quis perceber, Valéry. Oprou pela lucidez e pela inteligência e, por ironia, se transformou em *líção e símbolo perfêito da Europa*. Mas, como as civilizações, parodiando a sua frase exemplar, nós sabemos que as *líções* e os *símbolos* são mortais.