

DE DEMÔNIOS E ANALOGIAS

Sheyla MACEDO

Orientador: Prof. Dr. Marcos Siscar

RESUMO: Pela constatação da fragilidade do discurso que aponta um movimento de desrealização na poesia moderna, pretendemos ler o poema “Le démon de l’Analogie” (Mallarmé), não como *perda ou errância sem chegar a lugar algum em um labirinto de símbolos*, mas como significativa insistência na iminência da significação. Apontamo-lo como teatralização de um *ensaio da significação*, tentando superar as estratégias de leitura que buscam determinar correspondências simbólicas, pela situação do poema como emblema mesmo desta significação sempre iminente, em que todo signo é penúltimo.

Palavras-chave: Literatura Francesa; modernidade literária; desrealização.

O conceito de “dissonância” utilizado por Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978) nos põe diante de um deslocamento do mistério que argumenta a irredutibilidade da poesia: antes em sua origem na memória divinamente inspirada e, modernamente, em sua constituição final, isto é, o poema-feito, “junção de incompreensibilidade e de fascinação” (FRIEDRICH, 1978: 15). Este esforço de conversão do poeta num mágico sem alçapão, que modernamente dramatizaria seu afastamento da realidade, está em contrariedade com o caráter ambivalente fundamental da poesia moderna – sobre o qual argumenta Paul de Man em seu ensaio “Poesia lírica e modernidade” (1999). Isto porque postula um poeta que negaria a realidade pela deformação, mas é esta deformação que necessita uma forma, e retoma o mundo ao colocá-lo em questão; trata-se de movimento talvez semelhante à “reversão”/revisão do platonismo que reconhece no simulacro a capacidade política de subverter a ordem hierárquica do modelo. (DELEUZE, 1974)

Numa demonstração bastante veemente, Paul de Man defende que “a poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu” (MAN, 1999: 203). Ele o faz pelo destaque, na interpretação do verso “Le noir roc courrocé que la bise le roule”, das abdições de significado necessárias para a aparentemente tão querida afirmação de que há um movimento de *desrealização* na poesia moderna. Ele defende, conforme dito, a ambivalência fundamental da poesia moderna – simultaneamente simbólica e alegórica – e ataca, sobretudo, o método histórico-genético de Friedrich.

Man se propõe a restaurar o equilíbrio entre os usos pragmático e conceitual do termo “modernidade” pela análise da modernidade como um tema geral e teórico, “mais do que histórico” (MAN, 1999: 189). Parte de uma apresentação, como quem não quer nada, das

teorias contra as quais argumentará, inicialmente através de um panorama da crítica que o acompanha no que diz respeito ao privilégio da poesia ou da prosa. Argumentando com Yeats, ele expõe a problemática da poesia moderna através da oposição entre a “poesia da representação” – cujo símbolo é o espelho e o universo é o externo – e a “poesia que já não seria mimética” – cujo símbolo é a lâmpada e o universo, interno (1999: 192).

A leitura que Berardinelli (2007) faz da mesma obra de Friedrich também admite a centralidade do conceito de *desrealização*, porém sua crítica é muito mais aos poetas escolhidos para análise do que às afirmações teóricas de Friedrich. Isto porque Berardinelli se utiliza de conceitos elencados na referida obra para argumentar incisivamente a não-centralidade de Mallarmé na história da poesia moderna. Sua crítica vem, portanto, no sentido de notificar a possibilidade de, dentre os autores modernos, encontrar e destacar aqueles que fazem um movimento que ele considera contrário à “estetização prepotente e às vezes tirânica dos conteúdos” (BERARDINELLI, 2007: 28).

É preciso destacar que Berardinelli argumenta contra a centralidade de Mallarmé notadamente porque esta implica – para ele – a centralidade na modernidade da chamada “poesia pura” cuja poética ele acredita, talvez para valer a ironia, haver sido reformulada sistematicamente por Friedrich (2007: 22). Em termos de estrutura, seu ensaio se desenvolve no sentido de apresentar brevemente esta problemática e angariar nomes em favor de sua defesa dos conteúdos – tiranizados por uma “estetização prepotente” (2007: 28), (além de dispor o parêntese sobre o posicionamento de Adorno). Em termos de argumentação, é destacável que ele proponha uma leitura da poesia moderna em seu aspecto que retorna à realidade, recaindo deliberadamente no mesmo erro de que acusa Friedrich – a exclusão pelo gosto da unidade.

Berardinelli opõe a estética de vanguarda, em que “está em jogo (...) a situação social dos artistas modernos [mais] do que a linguagem como estilo” (2007: 20), cuja finalidade é, portanto, externa à obra literária, à lírica que “basta a si mesma” de que Friedrich fala, a qual “não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade”: tem uma finalidade em si mesma. Este fechar-se em si ele entende – e também Friedrich – como “dimensão absolutamente autônoma” (2007: 21) que a põe alheia à história; e não, portanto, relativo a um *posicionamento histórico* – ao que temos uma literatura que deveria *forçar* uma relação com o mundo, e abrir mão de si nesta relação, como se esta mesma não lhe fosse fundadora.

A noção de desrealização tem sua definição mais contundente no texto de Berardinelli, quando ele diz de uma poesia que “parece criar do próprio interior tudo aquilo de que necessita” (2007: 22); ao que nos perguntamos: *o que há neste interior?* Ele, crente em absolutos e limites, vê um interior da poesia destituído de relações com o mundo: ao que ela pode ser, nestas condições, “autônoma, auto-suficiente e desvinculada da realidade” (2007: 22). Se, pensando em contrário, destacamos – pela proposição de uma relação não-linear entre a poesia e o mundo – o que há de mundo na poesia, o que o chegar ao tão-íntimo da poesia implica em chegar ao todo, destacamos também aquele parêntese colocado por Berardinelli, aparentemente para uma retórica do debate intelectual.

Adorno, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), destaca que a “poesia pura” só existe como “ideologia literária” (2003: 57). Ele vê, no chamado movimento de desrealização, uma resistência à lógica predominante da reificação; nos dizeres do próprio Berardinelli: “para Adorno, o conteúdo social da obra de arte e da própria lírica é inteiramente intrínseco à sua natureza e qualidade estética” (2007: 34). Quando dissemos que o chegar

ao tão-íntimo da poesia implica um chegar ao *todo*, trazemos um paralelo em relação à afirmação de Adorno de que “o que leva a poesia lírica ao universal é a imersão numa realidade individualizada” (2003: 47); tais afirmações concordam com o pensamento mítico que concebe existências num tempo simultaneamente profano e divino, numa esfera simultaneamente individual e universal (ELIADE, 1998). Assim, para atingirmos o gosto do cíclico, retomamos a idéia de dissonância: agora como sugestão de um esfacelamento existencial impossível de ser recomposto pela poesia.

Pela exposição que Man faz dos argumentos de Yeats, vemos neste um esforço – semelhante ao de Friedrich – de destacar na poesia moderna a deficiência de uma função representacional que ocorre paralelamente à perda do sentido de um *eu*. Mesmo este paralelo, posto em consonância com a ideia de Adorno segundo a qual a máxima intimidade do *eu* nos retoma ao universal, e a qual nos fez pensar uma poesia cuja máxima intimidade contém algo do mundo que a constitui, concorda com a impossibilidade de uma poesia *pura* em sentido estrito. Ainda se, por outro lado, consideramos a facilidade desta afirmação (tal qual faz Man, ao criticar os termos utilizados: “perda do eu”, “perda da representação”), o paralelo é possível: mesmo o pôr o *eu* em questão implica um pôr em questão a representação.

Notadamente no artigo de Man, o método de Friedrich é tomado diversas vezes como problemático, e não os poetas que ele elege como centrais, notadamente porque ele prevê uma progressão genética da história literária e incorre em facilidades pelo gosto da convicção – como quando diz que não é o objetivo principal da poesia moderna ser compreendida (1987: 5) e, súbito, que ela é incompreensível. Tal método compreende certa lógica da *utilidade* e, como o próprio Man (1999: 203) destaca, distancia-se do pensamento mítico. Tal distanciamento em relação à experiência mítica do mundo nos permite conhecer conceitos como o de *pureza* – e dizer de fontes *puramente* literárias para a poesia moderna – na medida em que concebemos limites bem definidos, e não uma separação gradual entre as coisas que as põe inevitavelmente contaminadas pelo quê são íntimas.

Também a lógica de Berardinelli é a da utilidade, pois reivindica como ideal para a arte uma finalidade – política e social – que lhe é externa. A arte que tem sua finalidade em si mesma permanece *significando-se*, sem chegar à *utilidade*, notadamente porque se conecta – em si – com o que há de artístico em sua intimidade. De outra forma, isto é, pensando em uma literatura cuja intimidade não é “puramente” literária, notadamente por se constituir daquilo de literário que há no mundo, podemos afirmar que o *ter uma finalidade em si mesma* não implica uma literatura politicamente alheia: porque mesmo este posicionamento já é político em si mesmo, e porque o *si mesmo* da literatura contém muito do todo.

O desaparecimento do objeto de que fala Friedrich é, na verdade, a impossibilidade da unidade (do *eu*, da significação), na medida em que o *permanecer* literário lhe conferiria uma constituição que cisma na iminência do significado. Podemos chamar de político esse movimento de resistência se temos em mente as implicações histórico-políticas da predominante lógica da *utilidade* – em que o caminho é suicida, em que somente os resultados são válidos e tanto que, menos do que justificar os meios, eles o aniquilam. Útil é o caminho necessário, mas indesejado (o ideal seria sequer necessitá-lo), do qual não se frui – pois seu *meio* é apenas *espera*.

Se há, por vezes, uma resistência à significação restrita, ela não pode ser tida insignificante; trata-se de um esforço de indeterminação que quer deixar a significação ainda *significando* – sem fechar questões –, o qual não é tipicamente moderno, mas tipicamente poético. Talvez porque a *realidade* costume insistir em determinações esta lógica que resiste seja chamada *desrealização*. O poema *Le démon de l'analogie*, de Mallarmé, parece encarnar esta significação que resiste em chegar ao fim – talvez porque preveja nele seu aniquilamento – e quando chega não o deixa se instaurar; desta forma, optamos por analisá-lo opondo à quotidiana lógica de utilidade esta outra que rege *Le démon*.

II

Escrevendo sobre a asserção de Paz na qual ele julga haver em Mallarmé uma poesia que consome a si mesma, Willer diz que *Le démon de l'analogie* pode ser pensado como “crítica ou alerta desta auto-consumação”. Não parece que se trata, porém, como ele pretende, de uma advertência de Mallarmé ao

“solipsismo nas experiências místicas ou místico-poéticas, a perda ou errância sem chegar a lugar algum em um labirinto de símbolos, uma vez perdidos seus referentes externos”
(WILLER, 2009),

mas de, justamente no reconhecer que é possível permanecer na sempre iminência do *lugar algum*, já que *Le démon* nos envolve em labirinto de mesmos-lugares já não mesmos, valorizar o caminho; e, além disso, valorizando-o observar que fios teceria Ariadne, que linhas nós escreveríamos, neste ir cujo chegar é impossível e aporético se entendemos *chegar* como *determinar*. Neste caso, mesmo que não entendamos “advertência” como crítica ao que vem, mas apenas como aceno não tão singelo, argumentaremos em contrário: a advertência defende uma ordem, é em si autoritária, enquanto *Le démon* vira a idéia de ordem ao avesso em analogias que traem os limites de seu conceito para fundir formas na superfície traiçoeira da vitrine (quase-espelho), num *ensaio*/teatralização da significação.

Em harmonia com a interpretação de Willer, que aparentemente situa *le démon* como figura do malefício – e não da ambiguidade traiçoeira –, Octávio Paz afirma que a grandeza (que ele situa com menosprezo) de Mallarmé é “sua tentativa de criar uma linguagem que fosse o duplo mágico do universo” (PAZ, 1984: 67) e, neste movimento, consome-se a si mesma. Destacamos, na contrapartida deste menosprezo, que a figura do duplo se engendra a partir de um intenso medo da morte relativo àquele que será duplicado e que acaba por prenunciar constantemente esta morte, ao invés de solucionar o conflito, transformando-se em força que tenciona constantemente (FREUD, 1987: 254) – o que os põe ainda mais íntimos entre si: se se consumisse o duplo do universo, também ele não estaria ileso.

Já o título – *Le démon de l'analogie* – traz expectativas vestidas de demônio: põe-nos dispostos a procurar uma analogia caída – traiçoeira? – que, como analogia, ilumine no provável algo que se revele em aproximações com o outro. O demônio é, curiosamente, aquele cujo sucesso é estar desacreditado, cujas finalidades devem estar difusas – pois, conhecendo-as, podemos nos posicionar em contrário e dizer mais de nossos receios do que de nossos demônios, se eles não são uma e mesma coisa. Na simbologia do tarô (visto

aqui como lugar de condensação simbólica), o *locus* central da carta do demônio é a ilusão: o espelho é de mármore negro, e o posicionamento da mulher de cabelos esfogeados¹ é por demais ambíguo para que se possa dizer se é o seu reflexo fugido ou alguma outra circunstância, embora ela esteja disposta como quem se admira. Foi Proust quem escreveu que as imagens do Mallarmé são, “ainda, as imagens dos entes, já que não seríamos capazes de imaginar outra coisa, mas são imagens refletidas, por assim dizer, no espelho escuro e polido do mármore negro” (Proust in CALASSO, 2004: 82), que é a mente; não será *Le démon de l’analogie* emblemático deste tratamento das imagens?

Depois de apresentar “La penultième”, o texto desliza num trabalho de sugestão cumulativa de imagens que parte de uma angústia do eu-lírico, entendida obsessão, para uma encarnação frente ao leitor – como uma imagem desembaçando tortuosamente. Tal trabalho de significação se dá não sobre o verso, mas em seu bastidor: a cena montada é de cena montando-se/desfazendo-se – pudéssemos entendê-la, talvez, em relação à poesia de entranhas expostas que ele situa em *Crise de Vers* e, talvez, pensá-la como teatralização de um *ensaio da significação*. Este “pequeno teatro de verbos, ritmos e lembranças” que povoam uma grandeza cuja dissipação o poema mesmo anuncia, deixando-nos “sozinhos num palco vazio” (FONTES, 2007: 90); este bastidor tão exposto quanto não quereria o “falso inspirado” do já tantas vezes colocado em pauta texto de Poe; sobre este pequeno teatro, Fontes (2007: 89) diz: “o som partindo-se na tensão da frase – *nul* –, caindo na pauta e emergindo no espaço da folha em branco, não pode deixar de sugerir ao leitor moderno as então famosas teses de *A Filosofia da Composição*” (Ibidem: 89). No texto de Mallarmé como no de Poe, trata-se de um “homem assombrado por um refrão que, encantatório, tenta, em vão, exorcizar” (FONTES, 2007: 91), e aqui o tenta... conjurando, numa tentativa/tentação?

Temos três parágrafos – se consideramos que, embora os saltos das “palavras malditas” tenham vertido em farrapo o texto, ainda há uma relação íntima entre eles –, mas quatro partes – afinal, embora permaneça certa intimidade que os põe contínuos, os versos saltados de sua suspensão se apresentam num ritmo que as põe diferenciadas.

Se, nesta constituição, justamente o segundo e penúltimo parágrafo é o cerne do poema, e se a própria ideia de “penultième” remete à iminência, sendo sempre algo anterior ao último, sendo sempre para quem o último nunca chega, então talvez possamos remetê-la à própria constituição formal deste poema – e não somente à situação específica solar que o arremeda. Em “A Penúltima está morta, ela está morta, bem morta, a desesperada Penúltima” («La Penultième est mort, elle est mort, bien morte, la désespérée Pénultième»), consuma-se o anúncio de morte que põe a reviver. Sua imagem é, aliás, prolongada pelo sepulcro desejado e insiste até o último verso, onde ele reconhece que é uma “pessoa condenada a usar provavelmente o luto pela inexplicável penúltima” (“personne condamnée à porter probablement le deuil de l’inexplicable Pénultième”) – onde a Penúltima, sempre iminente, morre ainda inexplicável, e ainda viva no luto que é, fatalmente, furor de caos – no negro oculto – irreversível. A Penúltima, como símbolo da iminência, está morta, bem morta – anuncia-se – mas aqui ela se põe a viver, porque justamente *nela* este poema acontece.

¹ Referimo-nos, especificamente, à carta XV – o diabo - do “Tarot das Bruxas”.

« Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? »

(“Palavras desconhecidas cantaram nos seus lábios, farrapos malditos de uma frase absurda?”)

Parece-nos que este primeiro parágrafo do poema é retórico, na medida em que remete à forma comum daqueles que precedem uma narrativa, quase como um “isso já aconteceu com você? Então ouça:”. As palavras que cantam por si a que ele faz referência, curiosamente, não se juntam em *tecido* – justificável imagem comum de texto – mas em *farrapos*, o que nos põe dispostos a uma incongruência na disposição das palavras anunciadas.

Ele sai de casa sentindo algo “próprio de uma asa a deslizar sobre as cordas de um instrumento” («prope d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument»); a *asa*, símbolo central, propõe uma passagem ao “corpo sutil” e remete à faculdade cognitiva e ao Espírito. As cordas são substituídas por uma voz “pronunciando palavras num tom descendente” («que remplace une voix prononçant les mots sur un ton descendant»), e a asa continua deslizando na “voz” («voix»): “La Penultième est mort”. Este deslizar sugere uma sutil indeterminação espacial e, neste contexto, remete aos próprios processos de significação: o que quer ela, que saltou da “suspensão fatídica” para o “vazio da significação” («se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification»)?

Se “La Penultième” é o som *nul*, nela é reconhecida “a corda tensa do instrumento de música” («la corde tendue de l'instrument de musique») que a asa da Lembrança visitava; e a corda vocal, sobre a qual desliza o verso, rompe: o instrumento sofre a obra. A frase retorna “desprendida de uma queda anterior de pluma ou ramo” («d'une chute antérieure de plume ou de rameau»), sendo que tal desprendimento se dá “através da voz ouvida” («à travers la voix entendue») e culmina na articulação da frase “vivendo com sua personalidade” («vivant de sa personnalité»), vivendo sua autonomia; mas que autonomia é essa possível de frase?

Não se contentando mais “com uma percepção” («[Je] ne me contentant plus d'une perception»), ele vai “lendo-a em fim de verso” («la lisant en fin de vers») e adaptando-a a sua fala – ao que há um silêncio após “Penúltima” («Penultième»), silêncio no qual ele encontra “incômodo gozo” («pénible jouissance»), e o qual podemos relacionar ao silêncio como imagem típica do caos: um “prelúdio de abertura à revelação”, em contraposição ao *mutismo*. Ele tenta um retorno aos “pensamentos de predileção” («pensées de prédilection») ao se ater a artifícios ordenadores – lingüísticos – que fazem soluçar sua “nobre faculdade poética” («noble faculté poétique»), sendo que ele próprio reconhece nesta atenção uma atração pela rapidez da afirmação cuja pressa atormentava pela sonoridade e pelo ar de falsidade: quase recai na classificação simplista, aquela que encerra discussões em caixas, mas opta por *suspender*, ao que temos uma quebra que se dá pela inserção do estado ordem, curiosamente desestabilizando o fluxo caótico em que se insere.

Harcelé, ele decide deixar tais palavras errantes em sua boca, “não sem a secreta esperança de sepultá-la na amplificação da salmodia” («non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la salmodie»), o que nos remete, ironicamente, à espécie de culpa que o faria desejar sepultar o verso caído como o verso demoníaco, que o sendo insiste em atormentar – pois como ambiguidade é ferida latejando. Sentimos o quanto ela o atormenta e angustia... até que: terror! («effroi!») – através de uma “magia facilmente dedutível e nervosa” («magie aisément deductible et nerveuse») ele sente uma situação intermediária entre a caótica que se passava e a aparentemente ordenada que surgirá: um

entre em que ele tem sua mão acariciando “a própria voz” («la voix môme») refletida por uma vidraça de loja. Neste *entre* encontramos a analogia genuína: que em semelhanças confunde coisas e estados – seu demônio pulsa na ambiguidade de sua condição caída: tenta uma aproximação de pólos, caos e ordem, e neste movimento eles se confundem... fundando um momento de contra-fixações: instância de caos, de indeterminações, em que espelho é véu.

Se entendemos *Le démon* como espécie rara da comum imagem do espelho que duplica o mundo, rara pois inverte estatutos de ordem mundo-reflexo apresentando primeiro o reflexo todo pintado em imagens, o último parágrafo se destaca do restante do texto na medida em que nele há a passagem do “reflexo” para o “referencial” – sendo que só então conhecemos este -, do eu-lírico “com a sensação própria [de]” («avec la sensation propre») para quando ele vê, “erguendo os olhos” («levant les yeux»). Aquele que, através de uma “magia facilmente dedutível e nervosa” («magie aisement deductible et nerveuse»), chegara ao que tanto pode ser o ponto de partida de suas imagens – e portanto teríamos uma espécie de viagem-devaneio – ou o ponto de chegada: sua encarnação pela paisagem, operada pela insistência-duração que acaba por ordenar em cena o caos de imagens poéticas em que ele estava imerso.

No último parágrafo, lá onde a provável analogia se desata, sua morte é sacrifício: funda a analogia maior que constitui o poema de Mallarmé – uma analogia da analogia: de uma suspeita vertiginosa que desliza e encontra sua materialidade ainda ambígua. Pudéssemos, repito, lê-lo como uma não tão clássica composição feito a clássica imagem do espelho que é o avesso que duplica o mundo; desta vez, conhecemos primeiro o demônio para depois conhecer seu duplo correspondente à ordem: como se a ordem, mesmo que suspeita, quebrasse o caos – avesso do crime, que é a quebra da ordem. Ele apresenta o verso, apresenta então o bastidor do verso (ainda caótico) e depois uma situação quase vulgar – já ordenada, das mais estranhas – na qual o verso morre, mas onde poderia ter nascido, ou simultaneamente nasce e morre. Chegamos ao referencial descobrindo que já o povoamos, porém em suas ressonâncias, mas ele é traiçoeiro; assim disposto, soa como se zombasse nossa quase-crença... o mármore negro, ainda que muito bem iluminado, não deixa de ser nem mármore nem negro: querendo encontrar seu sentido profundo, percebemo-lo *frio*.

O argumento cíclico pode vir para a afirmação de que o poema é “errância sem chegar a lugar nenhum” (WILLER, 2009), e as imagens haveriam operado em redundâncias, e o espaço em espera – se pensamos em termos práticos: de utilidade. Mas como apostar nestes termos se justamente o *como*, caminho aqui tortuoso, traz à cena o verso? E sobre um poema, instância tão íntima da forma? No contrassenso que hoje o labirinto constitui, no bastidor – a forma desatada –, na morte do truque, no alçapão descoberto, nasce o literário de finalidades difusas: não é prático, não é útil – e talvez por isso se diga que tem seu fim em si mesmo.

Útil é o método suicida, que só existe enquanto meio, não constituindo seu fim; a noção de *utilidade*, entendida como chegar ao fim pela máxima aniquilação possível dos meios – a lógica da pressa, do avanço, do ir direto ao ponto (neste caso, literalmente) -, é central na leitura que Willer (2009) faz de *Le démon*. Tal posicionamento é impróprio à literatura, cujo cerne é justamente a valorização do caminho (da forma) e, ademais, inviabiliza o símbolo máximo de suas façanhas: Penélope que em sua espera *tece* e, sobretudo, *destece* – enquanto Ulisses não vem. E justamente este destecer que desconstrói para dispor à recomposição nossos modos de tocar a linguagem é acontecimento no mundo (no que o

mundo tem de linguagem), desestabilizando a fixação argumentada cumulativamente em lógicas de utilidade.

É preciso destacar que não se trata de uma *teleologia*, na medida em que nesta cada situação anterior ao fim o compõe e o contém, como também acontece nos processos de significação – no qual o caminho se instaura através de imagens cumulativas que se dão, inclusive e principalmente, na forma em que elas são apresentadas. Chegar ao fim instantaneamente ou “demoradamente” não implica somente uma alteração temporal de duração, uma brevidade preferida na lógica de produção, mas modificações na própria constituição do significado – assemelhando-se, portanto, às construções simbólicas mágicas, onde as imagens agem cumulativamente no sentido de intensificar a elas mesmas, sendo o único meio de extrapolá-las (*em si mesmas*, no que elas compartilham com o mundo e *onde* são capazes de modificá-lo). A predominância da lógica da utilidade torna insuportável o significado que resiste à determinação e, por isso, faz procurar finalidades para a literatura que são externas a ela – e portanto mais possivelmente determináveis.

Somada a isso, a proposta de Mallarmé de “jamais oferecer um objeto, mas sim sua ressonância” tem, para alguns, “implícita uma redução do mundo à palavra, e é essa redução que traz, como conseqüência, a plena autorreferencialidade e autossuficiência verbal de sua obra” (CALASSO, 2004: 83), como se a palavra existisse em si mesma (por isso o “reduzir”), como se o mundo fosse todo feito em objetos (a realidade *dura*) – nunca em ressonâncias. Este se aproximar da poesia é entendido como afastamento da realidade notadamente devido às forças retóricas de fixação – determinação – da realidade, as quais a põem indisposta à poesia; neste contexto, *Le démon* é bomba-poema disposta a destruir a *lógica* dominante e ressoar como convite à experimentação poética do mundo, na qual a *utilidade* sobra ao essencial pois serve a uma experiência superficialmente ordenada e lógica que condena o meio que insiste em ser meio, a eterna iminência que caracteriza a própria vida – talvez o nosso maior demônio.

BIBLIOGRAFIA

- BERARDINELLI, A. (2007) “As muitas vozes da poesia moderna” in *Da poesia à prosa*, tradução Maurício Santana Dias, Cosacnaify, SP.
- CALASSO, R. (2004) *A Literatura e os Deuses*, tradução Jônatas Neto, Companhia das Letras, SP.
- DELEUZE, G. (1974) *A Lógica do Sentido*, tradução Luiz Roberto Salinas Fortes, Ed. 34, RJ.
- DETIENNE, M. (2007) *Os mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, tradução de Andréa Daher, Jorge Zahar Editor, RJ.
- ELIADE, M. (1998) *Mito e realidade*, tradução Pola Civelli, Ed. Perspectiva, SP.
- FONTES, J. B. (2007) *Os anos de exílio do Jovem Mallarmé*. Ateliê Editorial, SP.
- FREUD, S. (1987) “O Estranho” in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira*, tradução dirigida por Jayme Salomão, Imago, RJ.
- FRIEDRICH, H. (1978) *Estrutura da lírica moderna*, tradução de Marise M. Curioni, Duas Cidades, SP.

PAZ, O. (1982) *O arco e a lira*, tradução de Olga Savary, Ed. Nova Fronteira, RJ.

MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres complètes*, texte établi par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Gallimard, coll. « Bibl. de ia Pléiade».

MAN, P. de. (1999) “Poesia lírica e modernidade” in *O ponto de vista da cegueira – Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*, tradução de Miguel Tamen, Cotovia, Lisboa.

WILLER, C. *O mago, metáfora do poeta*. Disponível em < http://www.triplov.com/coloquio_05/willer_00.html >. Acesso em: 12 setembro de 2009.