

PAUL VALÉRY E PAUL CLAUDEL: CAMINHOS QUE SE BIFURCAM NA POESIA FRANCESA DO SÉCULO XX¹

PAUL VALÉRY AND PAUL CLAUDEL: FORKING PATHS IN 20TH CENTURY FRENCH POETRY

Rodrigo de Oliveira Lemos (UFCSPA)

rodrigolemos@ufcspa.edu.br

<https://orcid.org/0009-0001-2250-5769>

RESUMO: *Paul Valéry e Paul Claudel interpretaram de maneiras distintas a influência de Stéphane Mallarmé, constituindo duas poéticas principais da literatura francesa do início do século XX. Mallarmé elaborou sua teoria da sugestão da palavra poética como expressão estética da sua crise existencial e religiosa de meados dos anos 1860. Ela repercutiu em Valéry, para quem a chamada poesia pura era um ideal artístico exigente, concebida tomando de empréstimo termos religiosos, mas sem adesão a tradições religiosas específicas. Claudel, por outro lado, baseou-se no catolicismo, refletindo uma visão de mundo distinta dos dois outros autores. Essa relação entre Mallarmé, Valéry e Claudel situa-se na Terceira República francesa, período de laicização que provocou reações diversas nos meios intelectuais. Ajuda-nos a compreender essas reações diversas a teoria de Louis Dumont sobre a transição das sociedades europeias do holismo comunitário ao individualismo, permitindo-nos abordar questões não apenas de arte poética ou visão estética, mas também metafísicas e existenciais, relacionadas à transcendência e ao ascetismo em uma sociedade secularizada.*

PALAVRAS-CHAVE: *literatura francesa; poesia; laicismo*

ABSTRACT: *Paul Valéry and Paul Claudel interpreted the influence of Stéphane Mallarmé in distinct ways, constituting two principal poetic currents of early 20th-century French literature. Mallarmé developed his theory of the suggestion of poetic language as an aesthetic expression of his existential and religious crisis in the mid-1860s. This theory resonated with Valéry, for whom so-called pure poetry was a demanding artistic ideal, conceived by borrowing religious terminology but without adherence to specific religious traditions. Claudel, on the other hand, drew upon Catholicism, reflecting a distinct worldview from the other two authors. This*

¹ Este artigo baseia-se em palestra proferida em 4 de agosto de 2023, no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como parte do projeto de extensão *Literatura, Cultura e Francofonia*, a convite dos professores Robert Ponge e Beatriz Cerisara Gil, aos quais agradeço pelo convite. A presente versão contém algumas das ideias centrais daquela palestra, tendo sofrido correções, precisões, acréscimos e adaptações necessárias ao formato ensaístico e recebido referências, citações, informações e desenvolvimentos ausentes da versão original.

relationship between Mallarmé, Valéry, and Claudel is situated in the context of the Third French Republic, a period of secularization that provoked diverse reactions among intellectuals. Understanding these diverse reactions can be aided by Louis Dumont's theory on the transition of European societies from communal holism to individualism, allowing us to address not only issues of poetic artistry or aesthetic vision but also metaphysical and existential concerns related to transcendence and asceticism in a secularized society.

KEYWORDS: French literature; poetry; secularism

1 Introdução

Três anos e dois meses separam o nascimento de Paul Claudel (em 1868) do de Paul Valéry (em 1871). Ambos pertencem a uma geração que assiste a grandes mutações nos panoramas social, político, intelectual, artístico e literário na França durante o último quartel do século XIX. Sem pretender à exaustão, podemos assinalar algumas delas. Em 1870, o Segundo Império, de Napoleão III, esboroa-se depois da derrota na Guerra Franco-Prussiana. Proclama-se aquela que virá a ser chamada de Terceira República Francesa e que durará 70 anos (até a invasão nazista em 1940). Em março de 1871, eclode a Comuna de Paris, e, até maio do mesmo ano, a insurreição popular governa a capital. Esmagada a Comuna durante a Semana Sangrenta (Démier, 2000, p. 289-300), a Terceira República toma forma progressivamente, em um processo que passa pela promulgação da Constituição de 1875; pela adoção oficial do simbolismo republicano (a Marselhesa, a comemoração do 14 de julho, o lema "Igualdade, Liberdade, Fraternidade") e pela defesa do princípio da laicidade, notadamente no plano educacional (Démier, 2000, p. 325), o que culminará na lei de Separação da Igreja e do Estado, de 1905, não sem resistência de setores do catolicismo (Démier, 2000, p. 394-398).

Os jovens Claudel e Valéry iniciam-se no mundo intelectual nessa época, de duras peleias entre católicos e laicistas, entre espiritualistas e positivistas, entre revolucionários, reformistas e partidários da Ordem. Assistem às turbulências da República, como ao movimento boulangista (contestatário à República, de 1886 a 1891), ao escândalo do Panamá (1892-93) e, por fim, ao tonitruante caso Dreyfus (1894-1906) (Démier, 2000, p. 379-386). Também, em sua juventude, presenciam alguns dos principais eventos da vida literária e artística de Paris, tais como o advento do decadentismo (1883) e do simbolismo (1886), as experimentações pictóricas de impressionistas e de pós-impressionistas ou ainda a penetração da música e da filosofia alemãs, por intermédio das obras de Richard Wagner, de Arthur Schopenhauer e de Friedrich Nietzsche. Eram os tempos da Belle Époque, da Paris capital da Europa, de invenções

como o automóvel e o cinematógrafo - mas também, para alguns meios intelectuais, tempos lúgubres de "decadência", de ansiedade quanto ao advento da democracia ou mesmo de desesperança com os caminhos da civilização europeia para o século vindouro; em uma expressão tornada clássica, era a atmosfera do *fin-de-siècle* (Démier, 2000, p. 449-458)

É também nesse período de sua juventude que os dois poetas sofrem uma influência cabal em seus percursos literários, pela frequentação de Stéphane Mallarmé. Comparecem às terças-feiras do chamado Mestre da *Rue de Rome*, célebre reunião em que o poeta recebia, em sua modesta sala de visitas, representantes maiores da vida artístico-intelectual parisiense, alguns dos quais em seus primeiros passos, como André Gide e os próprios Valéry e Claudel. Valéry é um dos principais epígonos de Mallarmé, e essa presença se faz sentir na sua obra não apenas em seus principais poemas, como seus versos iniciais corrigidos em 1920 para o *Album de vers anciens*, em *La Jeune Parque* (1917) ou em *Charmes* (1925), mas também em sua obra crítico-teórica (coligida em volumes como *Variétés*) e em suas composições teatrais (como *Cantate du Narcisse*). Também é perceptível o impacto de Mallarmé sobre Claudel, embora Claudel tenha se distanciado quanto a seu predecessor. Se a arte da concisão e a versificação rigorosa de Mallarmé dificilmente se deixam adivinhar à primeira vista na poesia em versos livres abundantes e caudalosos de obras seminais como *Cinq Grandes Odes* (1910), tampouco em peças centrais como *Le Soulier de Satin* (1929), ela se explicita nos volumosos escritos críticos de Claudel, tanto naqueles em que ele expõe sua visão geral da poesia quanto naqueles dedicados explicitamente a Mallarmé.

Quais traços da poética de Mallarmé transparecem nas de Valéry e de Claudel? E como ambos, de posse dessa herança mallarmaica, elaboram-na para construir suas poéticas particulares? Para responder a essas perguntas, percorreremos um breve itinerário pela arte de Mallarmé, pondo em ênfase sua visão sobre poder de sugestão da palavra poética, por nós interpretada como expressão estética da crise existencial e religiosa que o acometeu em meados dos anos 1860. Estudaremos, então, como essa concepção artística de Mallarmé repercute na poesia e na teoria de Valéry, cuja formulação da *poésie pure* testemunha da influência mallarmaica. Semelhante impacto faz-se sentir na poética de Claudel, embora com efeito contrário: por certo que o poeta das *Cinq Grandes Odes* (1910) lança mão de procedimentos linguísticos legados por Mallarmé, mas o faz em um espírito em tudo oposto ao de depuração característicos de seu antecessor. Indicaremos, então, brevemente, como a esses três poetas, mais do que questões estritamente linguísticas e estéticas, ligam-nos os fatos de se situarem em uma época marcada por avanços importantes num processo de longa duração de saída da religião da sociedade francesa e de tentarem apresentar respostas, no nível artístico e intelectual,

às indagações suscitadas pelo avanço da descristianização - respostas essas, por vezes, em tudo diversas, como é o caso da poesia pura valeriana, portadora de uma ética em que a poesia se mistura a um certo ascetismo, e a poesia de Claudel, de natureza metafísico-religiosa.

2 Mallarmé e a arte da sugestão

Decerto, não é somente pela mundanidade literária reunida em seu salão de terça-feira, nem pelo seu dom legendário para a conversa, que Mallarmé obteve ascendência sobre a formação intelectual de Valéry e de Claudel. É em sua estética, exposta tanto em textos teóricos quanto em cartas, em entrevistas e em seus versos, que encontramos elementos que permitem compreender seu legado para essas duas poéticas centrais à literatura francesa da primeira metade do século XX.

Crucial para tanto foi um evento de natureza pessoal de Mallarmé: a chamada crise de Tournon. Autor de versos influenciados por Poe e por Baudelaire, jovem professor de inglês instalado por necessidade na pequena Tournon em 1863, o poeta põe-se a escrever para o teatro, entre 1864 e 1871, o poema dramático "*Hérodiade*"; o projeto de levá-lo aos palcos malogra, e ganham forma três fragmentos de um conjunto inacabado: *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*; dentre esses fragmentos, encontra-se uma "Scène", que Mallarmé não deixou de corrigir até sua morte, em 1898, e que se tornou o excerto mais famoso de tal empreitada dramática e poética. Essa longa elaboração foi pontuada, na década de 1860, por hesitações e por acessos de esterilidade que prestam testemunho de uma crise maior, registrada por Mallarmé em correspondência com Henri Cazalis:

Infelizmente, ao cavar o verso a este ponto, encontrei dois abismos, que me levam ao desespero. Um é o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o budismo e ainda lamento não conseguir acreditar nem na minha poesia e voltar ao trabalho, que esse pensamento avassalador me fez abandonar. Sim, *eu sei*, somos apenas formas vãs da matéria - mas muito sublimes por termos inventado Deus e nossa alma. Tão sublimes, meu amigo! que quero dar a mim mesmo o espetáculo da matéria, tendo consciência dela, e, no entanto, lançando-se furiosamente no Sonho que ela sabe não existir, cantando a Alma e todas as divinas impressões semelhantes que se amontoaram em nós desde as primeiras eras, e proclamando frente ao Nada, que é a verdade, essas gloriosas mentiras! [...] Cantarei como um desesperado (Mallarmé, 2019, carta de 28 de abril de 1866) (tradução nossa)².

² No original: "Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles

A experiência relatada nessa carta merece comentários. A operação sumamente estética de "cavar o verso", de refiná-lo aos limites da linguagem e da expressão, conduz o poeta a uma tensão de natureza religiosa e existencial, em que se revelam, numa espécie de epifania materialista (afinal, "somos apenas formas vãs da matéria"), os sublimes engodos metafísicos que são a Alma e Deus, bem como o abismo do Nada de que os seres humanos não passam de uma expressão precária. Dessa visão, a poesia surge como uma espécie de ascese ateu, em que o artista, tendo vencido Deus ("essa velha e ruim plumagem, aterrado, felizmente"), numa luta corporal como a de Jacó com o Anjo, transcende também seu eu e apresenta-se como pura voz, lugar da pura manifestação da linguagem de si para si. Assim, numa missiva de 1867 ao mesmo Cazalis, Mallarmé se define em termos surpreendentes:

Mas o quão mais [incapaz de me distrair], há vários meses, primeiramente em minha luta terrível com essa velha e ruim plumagem, aterrado, felizmente, Deus. Mas como essa luta se passara em sua asa óssea, que, por uma agonia mais vigorosa do que eu teria suspeitado nele, me levava para as Trevas, eu caí, vitorioso, perdidamente e infinitamente - até que enfim um dia me reví frente ao meu espelho de Veneza, tal qual eu esquecera de mim muitos meses antes.

Confesso, de resto, mas só a ti, que ainda preciso, tão grandes foram as avanias do meu triunfo, olhar-me neste espelho para pensar e que se não ele não estivesse diante da mesa onde escrevo esta carta para você, eu voltaria a ser o Nada. Devo informar que agora sou impessoal e não mais o Stéphane que você conheceu, – mas uma aptidão que o Universo espiritual tem para se ver e desenvolver, através daquilo que fui eu (Mallarmé, 2019, carta de 14 de maio de 1867) (tradução nossa)³.

Nessa cena, a uma primeira vista, narcísica, de autocontemplação diante do espelho, instaura-se, em verdade, uma poética da despersonalização; nela, estética e cosmologia fundem-se, a palavra fazendo-se veículo de uma realidade transcendente à subjetividade do poeta - uma transcendência que não é a visão de Deus, mas a constatação do Nada para além das aparências do mundo. E Mallarmé aproveita para apresentar a Cazalis sua Hérodiade como um ser

de uma pureza que o homem não alcançou e talvez nunca alcançará, porque pode ser que eu tenha sido apenas o juguete de uma ilusão, e que a máquina humana não seja

qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclament, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges [...] Je chanterai en désespéré."

³ No original: "Mais combien plus je l'étais [incapable de me distraire], il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.

"J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanias de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi."

suficientemente perfeita para chegar a tais resultados" (Mallarmé, 2019, carta de 14 de maio de 1867) (tradução nossa)⁴

A heroína epônima de "*Hérodiade*" seria, assim, porta-voz de um ascetismo ateu, ao passo que sua palavra far-se-ia veículo de uma poética nos limites da intransigência em termos linguísticos e estéticos, como que para além do humano, como a heroína ela mesma anuncia a sua Ama: "Não quero nada de humano" (Mallarmé, 1992, p. 28) (tradução nossa)⁵.

Expressão estética dessa crise religiosa é a célebre obscuridade mallarmeana, termo usado — por vezes pejorativamente — para referir o muito que há de fragmentário e de conciso ao extremo na sua poesia. Vinte e cinco anos após o relato a Cazalis, Mallarmé, ao criticar a clareza escultórica dos parnasianos, enuncia, na "*Enquête sur l'évolution littéraire*", de Jules Huret (1891), um dos seus meios privilegiados de expressão poética, fundamental ao efeito de obscuridade que ele busca: o princípio de sugestão.

Quanto aos Parnasianos, eles tomam a coisa por inteiro e a mostram: assim retiram o mistério; retiram aos espíritos esta alegria deliciosa de crer que criam. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos da potência do poema que é feito de adivinhar pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho. É o perfeito uso deste mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou, inversamente, escolher um objeto e dele extrair um estado d'alma, por uma série de deciframentos (Mallarmé, 2003, p. 405-406) (tradução nossa)⁶.

E pontifica: "Deve-se colocar e sempre haver enigma em poesia, e é este o objetivo da literatura – não há outros – *evocar* os objetos" (Mallarmé, 2003, p. 406) (tradução nossa)⁷. É esse o princípio ativo daquela mágica verbal mallarmeana. Ela opera em poemas como *Sainte* ou *Éventail de Mme Mallarmé*, nos quais objetos quotidianos (um leque, um vitral de Santa Cecília) são transfigurados por uma palavra poética de forte caráter alusivo, marcada por figuras de sintaxe que retorcem a ordem das sentenças e por metáforas lacunares e abstrusas cujo sentido não se deixa fixar facilmente (Mallarmé, 1992, p. 41;47). Dessa forma, a poesia de Mallarmé projeta um leitor que "crê que cria", que é ativo, co-participante no processo de significação poética.

⁴ No original: "d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte et n'atteindra peut-être jamais, car il se pourrait que je ne fusse le jouet que d'une illusion, et que la machine humaine ne soit pas assez parfaite pour arriver à de tels résultats."

⁵ No original: "Je ne veux rien d'humain."

⁶ No original: "[L]es Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements."

⁷ No original: "Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, — il n'y en a pas d'autres — d'*évoquer* les objets."

Daí resulta uma espécie de "materialismo verbal" em Mallarmé. Pode-se ilustrá-lo com a célebre anedota de um diálogo entre Degas e Mallarmé lembrada por Valéry em "*Poésie et pensée abstraite*" (1939):

Degas, às vezes, fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (Aliás, era homem de introduzir em qualquer arte a dificuldade possível.) Um dia disse a Mallarmé: "Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de idéias..." E Mallarmé lhe respondeu: "Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras" (Valéry, 1957, p. 1324) (tradução nossa)⁸.

Mallarmé não tomaria, assim, a palavra por mera referência a realidades extralinguísticas — objetos, ideias, sentimentos, acontecimento —, mas como entidade semântica e sonora soberana. Seu poema seria, assim, menos transbordamento de um estado interior ou comentário lírico sobre eventos do mundo. Antes de tudo, seria uma construção, uma realidade própria, um sistema de relações de som e de significado, como um corredor de espelhos em que as palavras se refletem mutuamente e criam infinitos especulares, de vertiginosas perspectivas.

Fundamental, para tanto, é a exploração da polissemia das palavras, de maneira a criar uma espécie de teia de sentidos, na qual se trata para o leitor de se perder deleitosamente. É assim, por exemplo, em "*Salut*", soneto liminar de suas coletâneas, que Mallarmé teria recitado erguendo uma taça de champagne em um banquete da revista *La Plume*, comparando indiretamente a mesa e os convivas a um navio e aos marinheiros em uma viagem marítima; o verso inicial, o célebre "Nada, esta espuma, virgem verso"⁹, evoca a espuma em sua multiplicidade semântica, podendo essa remeter tanto à do champagne dentro da taça quanto àquela — fictícia, metafórica — gerada pelo romper da água marítima pelo barco. Da mesma forma, também na *chute* do soneto, "A não importa o que valha/ O branco zelo da nossa tela"¹⁰, a palavra final, "*toile-tela*", remete a três níveis de significação, indecidíveis: a "*toile-tela*" que compõe a vela do barco metafórico; a "*toile-tela*"-toalha branca da mesa do banquete; por fim, a brancura profícua e intimidante da folha na qual cabe ao poeta deitar por escrito os hieróglifos do Sonho (Mallarmé, 1992, p. 3). A herança dessa estética para certas famílias da poesia

⁸ No original: "Degas faisait parfois des vers, et il en a laissé de délicieux. Mais il trouvait souvent de grandes difficultés dans ce travail accessoire de sa peinture. (D'ailleurs, il était homme à introduire dans n'importe quel art toute la difficulté possible.) Il dit un jour à Mallarmé : « Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux, et pourtant, je suis plein d'idées... » Et Mallarmé lui répondit : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots. »"

⁹ No original: "Rien, cette écume, vierge vers"

¹⁰ No original: "A n'importe ce qui valut/ Le blanc souci de notre toile."

moderna francesa é das mais importantes, e as obras de Valéry e de Claudel são das principais a levá-la adiante, embora de formas de todo distintas.

3 Paul Valéry: as moradas desertas da poesia pura

A trajetória intelectual de Valéry é também atravessada por uma crise pessoal. Ele veio a chamar de "noite de Gênova" (em paralelo com a noite de Tournon de Mallarmé?) uma certa madrugada passada em claro durante uma estada nessa cidade italiana; estudante de Direito em Montpellier, poeta aspirante, atormentado por uma decepção sentimental, ele viveu essa noite como um radical questionamento de tudo o que havia sido e de tudo o que poderia vir a ser: "Todo o meu destino se decidia na minha cabeça. Estou entre mim e mim. Sofri enormemente. Mas quero. Quero desprezar tudo o que se passa entre as minhas temporadas..." (apud PERROS, 1994, p. 1043) (tradução nossa)¹¹, anota Valéry em seus *Cahiers*. E em uma anotação mais tardia, precisa: "Tratava-se de decompor todas minhas primeiras ideias ou ídolos e romper comigo que não sabia poder o que queria, nem querer o que podia" (apud NOULET, 1996, p. 570) (tradução nossa)¹². Valéry então assume o compromisso de empreender uma crítica severa de tudo o que é sentimento, sensibilidade, carnalidade, de passar no crivo do intelecto aquilo que sente nele mesmo ser contingente, exterior, passional — em suma, de desbancar o que chama de seus primeiros "ídolos" (a referência religiosa é explícita!) de jovem poeta. Dessa aposta radical, resulta a novela *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896), em que essa espécie de ascetismo cartesiano encontra expressão no herói epônimo, duplo mais-que-perfeito do narrador (Valéry, 1978).

A poesia poderia resistir a essa empresa de despojamento total? Também ela é progressivamente vitimada pela tormenta da noite de Gênova. Resulta dela um silêncio poético de 20 anos. Valéry instala-se em Paris e dedica-se plenamente aos estudos científicos e matemáticos, também à escrita dos seus *Cahiers*, privados, e a ensaios como a *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Retorna à poesia por insistência de Gide e de Gallimard somente na década de 1910, com a publicação de *La Jeune Parque*, em 1917. Um silêncio austero precedeu um retorno glorioso: a publicação desse e de outros poemas, assim como de peças e de ensaios, projeta Valéry ao primeiro plano da vida intelectual europeia.

¹¹ No original: "Tout mon sort se jouait dans ma tête. Je suis entre moi et moi. Souffert énormément. Mais je veux. Je veux mépriser tout ce qui passe entre mes temps..."

¹² No original: "Il s'agissait de décomposer toutes mes premières idées ou idoles, et de rompre avec moi qui ne savait pas pouvoir ce qu'il voulait, ni vouloir ce qu'il pouvait."

Essas duas décadas de reclusão não apagam de sua poesia a herança mallarmeana - uma influência que se manifesta para além das suas eulogias póstumas de Mallarmé coligidas em *Variétés*. É certo que Valéry não se envolveu em experimentos mallarmeanos, como o de "*Un Coup de dés*", e também é verdade que sua poesia apresenta um caráter por vezes cantante em sua fatura sonora, uma feição que se poderia ter por classicizante, raciniana, em termos de vocabulário e de dicção, da qual a poesia de Mallarmé se despoja, sobretudo após a experiência-limite de "*Hérodiade*", e isso malgrado sua observância às regras da versificação clássica. Com efeito, em Valéry, e sobretudo nos poemas de *Charmes*, o desenvolvimento do poema obedece uma linha reconhecível, um encadeamento lógico, uma tensão dramática ou uma sustentação oratória que rege a disposição da matéria poética, subjugando intelectualmente as figuras de pensamento e de linguagem, as alusões e as palavras polissêmicas, por vezes, elas sim, obscuras, nas quais se sente o sabor do velho hermetismo do Mestre.

Porém, a presença de Mallarmé vai além desses fenômenos de detalhe. Ela marca a própria concepção da poesia em Valéry, para quem ela é sobretudo um problema de linguagem — e é exatamente para ilustrar esse ponto que Valéry relata a anedota sobre Degas e Mallarmé em "*Poésie et pensée abstraite*". Nessa conferência, Valéry apresenta a linguagem como uma realidade convencional, em que são mutuamente alheias as componentes sensível e intelectual, sonora e semântica, significante e significativa. Arte difícil por excelência ao ter de lidar com esse material constitutivamente heteróclito que é a linguagem comum, a poesia, em seu poder encantatório, consiste em fazer como se essa clivagem interna à linguagem desaparecesse, num estado em que significante e significado, som e sentido finalmente se respondessem mutuamente, numa unidade harmônica, "uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder, que não está na prosa" (Valéry, 1957, p. 1332) (tradução nossa)¹³. Essa espécie de mágica do poeta residiria, assim, não apenas no que se chamou vulgarmente de inspiração (ou seja, na entrada em um estado subjetivo de disposição e suscetibilidade poética), mas sobretudo na sua competência como "engenheiro" ("*ingénieur*") de um tipo especial de "máquina" ("*machine*") (Valéry, 1957, p. 1338) (tradução nossa), a do poema, por assim dizer produtora de estados poéticos.

É sob a ótica dessa concepção geral da poesia que se deve entender a célebre proposição de Valéry, a partir dos anos 20, quanto à possibilidade de uma *poésie pure*. Em "*Avant-propos à la connaissance de la déesse*", prefácio para um livro de Lucien Fabre, Valéry discorre sobre essa poesia pura como uma espécie de ascese estética segundo a qual o artista cultua

¹³ No original: "une symétrie, une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir, qui n'est pas dans la prose."

uma beleza cada vez mais consciente de sua gênese, cada vez mais independente de todos os temas, e tanto de atrações sentimentais vulgares como dos efeitos grosseiros da eloquência (Valéry, 1957, p. 1275) (tradução nossa)¹⁴

A poesia pura seria, assim, um ideal na busca do qual o poeta procede a uma purificação da linguagem, livrando-se daquilo que seja precípua preocupação oratória, didática, metafísica, moral, histórica, política, sentimental para dedicar-se de pleno à formação dessa "linguagem na linguagem" ("*langage dans le langage*", como ele o diz em "*Poésie et pensée abstraite*") (Valéry, 1957, p. 1324) (tradução nossa) que é a poesia. Para tanto, busca encontrar os meios à superação da clivagem essencial à linguagem (entre sensível e intelectual), sobretudo de criar uma indefinível beleza a partir dessa superação. Que essa superação seja precária, talvez uma miragem impossível, dado que os termos irreconciliáveis são constitutivos da própria linguagem, por seu caráter convencional — eis o que explica, em parte, por que a poesia pura é em Valéry forçosamente um ideal, exigindo do poeta o máximo e ao mesmo tempo nunca deixando-se apreender. Também porque há uma contradição metafísica entre um ideal de pureza tão intransigente e as "condições da vida", em que tudo se degrada no impuro, no precário, no contingente, em conciliações:

uma verdade deste tipo [a poesia pura] é um limite do mundo; não é permitido instalar-se lá. Nada tão puro pode coexistir com as condições da vida. Só atravessamos a ideia de perfeição como a mão impunemente corta a chama; mas a chama é inabitável, e as moradas da mais alta serenidade estão necessariamente desertas. (Valéry, 1957, p. 1275) (tradução nossa)¹⁵.

Em Valéry, Mallarmé seria o herói trágico dessa aspiração maior do que a vida, sacerdote desse culto a um deus inapreensível, cuja epifania o destruiria? Como Monsieur Teste, o Mallarmé vivido (e fantasiado?) de Valéry seria encarnação do eu universal, livre e criador, em oposição ao mim particular, empírico e personalístico, evocado ao fim da Conferência de 1939? Como quer que seja, a poesia pura valeryana situa-se na linha de continuidade da metafísica e da ascética ateias descortinadas a Mallarmé pela crise de Tournon dos anos 1860, implicando ao mesmo tempo questionamento da linguagem e um ascetismo sem Deus.

4 Paul Claudel e a aprendizagem da atenção

¹⁴ No original: "une beauté toujours plus consciente de sa genèse, toujours plus indépendante de tous sujets, et des attraits sentimentaux vulgaires comme des grossiers effets de l'éloquence."

¹⁵ No original: "c'est une limite du monde qu'une vérité de cette espèce [a poesia pura]; il n'est pas permis de s'y établir. Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie. Nous traversons seulement l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme ; mais la flamme est inhabitable, et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes."

Bem entendido, não se poderia falar nem de ascetismo, nem de ateísmo a propósito de Paul Claudel, no entanto, herdeiro de Mallarmé como Valéry. Também uma crise pessoal atravessa a biografia de Claudel, mas essa foi resolvida em termos distintos e mesmo contrários às de Mallarmé e de Valéry.

Estudante recém instalado na capital, jovem poeta frequentador dos meios simbolistas e decadentistas em voga nos anos 1880, Claudel reporta em termos célebres o incidente espiritual que o abala na noite de Natal de 1886, na Catedral Notre-Dame de Paris, enquanto o coro entoava o *Magnificat*:

E foi então que se deu o acontecimento que domina toda a minha vida. Em um instante, meu coração foi tocado, e *acreditei*. Acreditei, com tal força de adesão, com uma sublevação de todo o meu ser, com uma convicção tão poderosa, com uma tal certeza não deixando lugar a nenhuma espécie de dúvida, que, desde então, todos os meus livros, todos os raciocínios, todos os acasos de uma vida agitada não puderam abalar minha fé, nem, a bem dizer, tocá-la. Tive de repente o sentimento lancinante da inocência, da eterna infância de Deus, uma revelação inefável. (Claudel, 1965, p. 1010) (tradução nossa)¹⁶.

Assim como a crise de Tournon de Mallarmé e a noite de Gênova de Valéry, a conversão fulminante da noite de Natal de 1886 na Notre-Dame pintada nesse famoso relato (na realidade, detonador de um processo de conversão mais longo e mais acidentado) é um dos componentes essenciais à compreensão da poética católica que Claudel desenvolve nas décadas seguintes.

Que lugar semelhante poesia poderia reservar a Mallarmé, o Mestre assombrado pela epifania do Nada desde a crise de Tournon? Como Valéry, Claudel escreveu sobre seu mestre, em dois ensaios reunidos sob o título "Mallarmé" na edição das suas obras em prosa na coleção de Bibliothèque de la Pléiade: "Notes sur Mallarmé" (1913?) e "La Catastrophe d'Igitur", de 1926 (Claudel, 1965, p. 508-514) (tradução nossa). Seu tom é notadamente mais nuançado do que aquele de admiração que Valéry imprima em seus textos, e, sem surpresas, muito menos fervoroso do que o perceptível nos ensaios de Claudel sobre Arthur Rimbaud, seu deus tutelar no reino da poesia. A começar pelo plano pessoal: Claudel reporta apenas raras conversas com Mallarmé em seu salão da *Rue de Rome*. Isso não o impede, bem entendido, de tratá-lo por Mestre. Claudel define Mallarmé memoravelmente como um "professor de atenção" ("*professeur d'attention*") (Claudel, 1965, p. 510) (tradução nossa), pois este lhe teria

¹⁶ No original: "Et c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. J'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, de l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable."

transmitido o método essencial da sua poesia: longe da abordagem descritiva atribuída por Claudel aos escritores franceses desde Balzac,

Mallarmé é o primeiro a postar-se frente ao exterior, não como frente a um espetáculo, nem como um tema para uma redação em francês, mas como frente a um texto, com esta questão: "O que isso quer dizer?" (Claudel, 1965, p. 513) (tradução nossa)¹⁷

Assim, Mallarmé teria praticado, bem como o ensinado a toda uma jovem geração de poetas, um modo não apenas de descrever os objetos do mundo, mas sobretudo uma maneira de interpretá-los, de reconhecer uma significação profunda como que infusa a eles, cada um sendo não apenas uma realidade muda, mas um signo, portador de algo como uma mensagem de uma realidade invisível endereçada ao poeta.

E, no entanto, Claudel definia Mallarmé explicitamente como um Hamlet, um daqueles seres rondados pela "simpatia pela Noite, a complacência com a desgraça, a amarga comunhão entre as trevas e o infortúnio de ser um homem" (Claudel, 1965, p. 508) (tradução nossa)¹⁸. Isso porque Mallarmé é para Claudel um daqueles homens profundamente desiludidos do século XIX, desvinculados de toda comunhão com Deus, perdidos na "grande noite metafísica, que é não o nada, mas o silêncio da luz" (Claudel, 1965, p. 508) (tradução nossa)¹⁹ daquele tempo de materialismo, de ateísmo e de cientificismo. Segundo Claudel, Mallarmé seria o bardo desses espíritos hamletianos, para os quais, por trás da "copiosa máquina do universo" ("*copieuse machine de l'univers*") do universo, só haveria "vacância", "ausência" ("*vacance*", "*absence*") (Claudel, 1965, p. 512) (tradução nossa). Em suma, parece a Claudel que o método de desvendamento do Mistério da realidade fora elaborada por Mallarmé, mas que a chave lhe faltou, a chave que ele proclama com segurança ao fim do ensaio dedicado àquele que fora um dos seus mestres: "Sabemos que o mundo com efeito é um texto e que ele nos fala, humilde e alegremente, da sua própria ausência, mas também da presença eterna de mais alguém, de um Criador" (Claudel, 1965, p. 512) (tradução nossa)²⁰. Essa chave, Claudel foi buscá-la nas suas leituras teológicas de depois da conversão, sobretudo na obra de São Tomás.

Por isso mesmo, Claudel tece críticas à poesia de Mallarmé. Os sonetos posteriores a "*Hérodíade*" — aqueles sobre objetos comuns não nomeados, mas sugeridos, como leques,

¹⁷ No original: "Mallarmé est le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs français, mais comme devant un texte avec cette question : « Qu'est-ce que cela veut dire? »."

¹⁸ No original: "sympathie avec la Nuit, la complaisance au malheur, l'amère communion entre les ténèbres et cette infortune d'être un homme."

¹⁹ No original: "grande nuit métaphysique qui est non pas le néant, mais le silence de la lumière."

²⁰ No original: "Nous savons que le monde en effet est un texte et qu'il nous parle, humblement et joyeusement de sa propre absence, mais aussi de la présence éternelle de quelqu'un d'autre, à savoir son Créateur."

vitrais, entre outros - são tachados por Claudel de "bibelôs empoeirados" ("*bibelots poussiéreux*") (Claudel, 1965, p. 521) (tradução nossa). Também pela falta da chave interpretativa suprema que revelaria a presença simples de Deus para além do caleidoscópio visível do mundo imediato, o próprio método poético de Mallarmé, de questionamento semântico dos objetos, teria quedado "estéril entre suas mãos" ("*stérile entre ses mains*") (Claudel, 1965, p. 511) (tradução nossa), ao transformar o mundo em um mero "gabinete de Signos" ("*cabinet des Signes*") (Claudel, 1965, p. 511) (tradução nossa) que a nada remete para além de seu próprio Nada fundante. Certamente, não é nesse espírito que, na primeira das *Cinq Grandes Odes*, "*Les Muses*", Polímnia, a musa dos hinos e quem sabe a mais espiritual de suas irmãs, inspira ao poeta a resposta à velha questão mallarmeana ("O que isso quer dizer?"), revelando o sentido último de cada coisa na Criação, a presença do Criador:

Quando me vem por cima do ombro o velho Setentrião,
Pleno uma noite, sei saudá-lo como sempre, tenho o costume terrestre de sua
companhia.
Achei o segredo; sei falar; se quiser, posso dizer
O que cada coisa *quer dizer* (Claudel, 1957, p. 231) (tradução nossa)²¹.

Daí as mais altas consequências para a arte poética de Claudel. Por um lado, no plano estritamente linguístico, ela carrega de Mallarmé uma inclinação pelo hermetismo, pela metáfora obscura e pela fórmula paradoxal; também aborda as palavras frequentemente explorando seus efeitos de polissemia.

Por outro, a versificação clássica, respeitada no mais das vezes conscienciosamente por Mallarmé e por Valéry, explode em Claudel em um abundante verso livre — o versículo —, por vezes à beira da prosa. Além do mais, e num sentido mais fundamental, seria em vão que buscaríamos em Claudel um ideal de poesia pura. A poesia de Claudel é impura por excelência — daí as referências às *Geórgicas*, de Virgílio, centrais a "*Les Muses*" (Claudel, 1957), paradigma da poesia didática da Antiguidade. Daí também a importância da épica para Claudel, cujas algumas das maiores expressões antigas e medievais pontuam "*Les Muses*" (Homero, Virgílio, Dante), e que aparece igualmente em sua crítica, por exemplo, no ensaio "*Positions et propositions sur le vers français*" (1925), por meio do elogio à "veia épica" ("*veine épique*") (Claudel, 1965, p. 43) (tradução nossa) de alguns jovens escritores franceses, a qual lhes abriria as vias da História, dos negócios, da ciência, do direito social e da teologia, no lugar da ênfase

²¹ No original: "Quand le vieux Septentrion paraît au-dessus de mon épaule,
Plein une nuit, je sais lui dire le même mot, j'ai une accoutumance terrestre de sa compagnie.
J'ai trouvé le secret ; je sais parler ; si je veux, je saurai vous dire
Cela que chaque chose *veut dire*."

analítica, estetizante e formalista que se associam de hábito à poesia (Claudel, 1965, p. 43) — ora, são precisamente esses alguns dos territórios à primeira vista extra-poéticos que a intransigência da poesia pura valeryana aspira a exilar da poesia. Dessa impureza resulta também a abundância de termos teológicos, científicos, técnicos e regionais de que a poesia das suas odes está crivada, na antípoda do léxico sucinto, concentrado e reiterativo dos poemas de Mallarmé e de Valéry. Isso porque a poesia teológica de Claudel, inspirada pelo velho "professor de atenção", Mallarmé, dá ao poeta o ofício de tudo significar, até as realidades mais aparentemente apoéticas, por dever a tudo lançar a pergunta: "o que isso quer dizer?".

Que a resposta das coisas em Mallarmé e em Valéry seja "o Nada", que a resposta das coisas em Claudel seja "Deus", eis o que constitui um problema metafísico e religioso com evidentes repercussões no campo da estética. Ao mesmo tempo, elas falam também de um certo momento da sociedade francesa e da sua relação com o sagrado.

5 Conclusão

A discrepância nessas respostas e a comunidade dos problemas não poderiam deixar de nos interpelar. Atentemos para alguns dos eventos contemporâneos a eles e as tendências intelectuais profundas que lhes subjazem na tentativa de compreendermos essas diferenças.

O desenvolvimento da poética de Mallarmé antecede e atravessa boa parte da Terceira República, mas as obras de Valéry e de Claudel começam a ser elaboradas, sobretudo na sua juventude, durante os anos de 1880 e de 1890, precisamente aqueles em que a República se estabelece e erige como símbolos nacionais insígnias herdadas da Revolução de 1789 referentes aos ideais democráticos, republicanos e liberais, correspondendo a um período de emergência de uma sociedade democrática (Charle, 1991, p. 140).

Acompanham essas mudanças políticas tendências intelectuais como o materialismo, o cientismo e a laicidade, com uma política, por vezes, agressiva de descristianização da educação e de separação entre a Igreja e o Estado. Essas evoluções não deixaram de ter ecos na Igreja e nos meios católicos. O papado no período pôde alternar maior ou menor proximidade com os ideais da nova época, durante a controvérsia do Modernismo: Pio IX, papa de 1846 a 1878, na encíclica *Syllabus*, condena fortemente posições próximas ao liberalismo, ao materialismo e ao secularismo; uma postura menos abertamente combativa às ideias modernas marca a ascensão de Leão XIII, pelo avizinhamento à questão social e pela tomada de distância quanto ao monarquismo; porém, esse movimento é revisto pelo seu sucessor, Pio X, que, de 1903 a 1914, empreende uma veemente crítica ao Modernismo (Démier, 2000, p. 356-359; Bruley, 2011, p.

168-191). Conflitos dessa natureza deixaram sulcos nos meios católicos franceses, cuja importância seria difícil de subestimar, pois a presença da religião está longe de ser débil no seio da população e de instituições francesas, como na educação e na saúde (Démier, 2000, p. 358). Alguns desses meios católicos experimentaram um sobressalto em termos de articulação política e intelectual a fim de resistir às investidas da República contra o predomínio da religião em certas áreas da sociedade; manifesta essa presença a profusão na imprensa de veículos católicos oponentes ao regime; o governo, por sua vez, oscila em sua relação com a religião majoritária, passando de momentos de embate anticlerical (como quando da expulsão das congregações religiosas, de 1880) a outros de conciliação; a crise resolve-se em 1905, pela lei de separação entre a Igreja e o Estado, de Aristide Briand, pela qual se abole a Concordata de 1802, que regia as relações entre a Igreja e o governo francês (Démier, 2000, p. 394-398) — um evento de repercussões maiores na história francesa contemporânea, a que Claudel faz alusão, para lamentá-la, na última das suas odes, "*La Maison fermée*" (Claudel, 1957).

Acidentado, esse processo de laicização não se relaciona apenas à emergência do ateísmo ou do cientismo. Ele também se faz acompanhar pelo desenvolvimento e o conhecimento de formas de espiritualidade outras que aquelas reconhecidas por instituições e por autoridades tradicionais no espaço europeu — é o caso das religiões orientais, como o budismo, mencionado sucintamente por Mallarmé na sua carta a Cazalis de 1866, então objeto de divulgação e de estudo em meios eruditos, artísticos e intelectuais na Europa.

Nesse contexto, acaso não se abre igualmente espaço para a criação de sistemas de crenças transcendentais de origem pessoal e independentes de uma coletividade? E, no caso de Mallarmé e de Valéry, não se pode ler em filigrana em seus escritos sobre a estética e sobre a poesia uma expectativa de ordem espiritual quanto ao pensamento e à criação, como se nesses repousasse uma via de libertação quanto às contingências e às restrições da existência material (dor, morte, tempo, limitação)?

A permanência de um vocabulário religioso em sua correspondência e em seus ensaios sobre a poesia, sem que seja questão de Deus ou de Cristo ou da Igreja, parece sugerir essa hipótese. É o caso da já referida citação do budismo por Mallarmé, que o compara à sua ascese poética de descoberta do Nada pelo despojamento do verso. Também é assim na linguagem de Valéry, que evoca sua crise da noite de Gênova sob a imagem da derrocada de seus ídolos poéticos de juventude, como se ele os tivesse sacrificado no altar monoteísta do intelecto puro. Por fim, pode-se ainda evocar o léxico de que lança mão para descrever seu ideal de poesia pura, sugerindo, em "*Poésie et pensée abstraite*", um método ascético, pelo qual o poeta renuncia a qualquer procedimento poético por demais evidente, de efeito emocional imediato

(no plano da oratória ou dos temas, por exemplo), em prol do ideal superior e sempre inatingível de uma poesia que é pura encantação, pela harmonia impossível de som e de sentido; não se poderia tampouco omitir a atmosfera atribuída, no Prefácio a *La Connaissance de la déesse*, à poesia pura, numa metáfora que a compara a um templo desertado, dada a incomplacência do culto ali prestado. O próprio adjetivo "puro" é significativo nesse sentido: como observa Albert Henry, a noção de pureza em Valéry não seria passível de uma definição exata; antes consistiria em um símbolo que remeteria a aspirações íntimas e inefáveis (Henry, 1952, p. 155) — sem, no entanto, encontrar tradução em nenhuma figura da religião convencional.

Resta-nos interrogarmos sobre a resposta claudeliana à questão espiritual deixada em aberto pelo progresso da laicidade, do materialismo e do ateísmo na cultura intelectual do seu tempo. No mesmo texto em que relata sua conversão, Claudel também reporta sua indiferença espiritual prévia a esse evento, o laxismo religioso de sua família, o ateísmo dos ambientes educacionais de sua juventude e o interesse nada mais estético que o leva a entrar na Notre-Dame na noite de Natal de 1886 (Claudel, 1965, p. 1008-1010). É como se, confrontado a esse espaço deixado em aberto pela República no campo religioso, tomado pela ansiedade do vazio, Claudel tivesse optado não pela invenção de um sistema ou de uma prática próprias, baseadas em valores seculares, mas por uma redescoberta restauradora da religiosidade tradicional fundamentada no catolicismo — de resto, uma opção compreensível no clima intelectual de sua época de formação, em que o anticlericalismo republicano encontra uma resposta intransigente do catolicismo conservador; ao mesmo tempo, Claudel associa esse tradicionalismo religioso a ideias e a formas de expressão contemporâneas, encontradas em poetas como Rimbaud e Mallarmé.

Essa opção tem do que nos interpelar. Por esse processo conjunto de laicização e de invenção de espiritualidades individuais, os contemporâneos de Valéry e de Claudel, mais autônomos quanto às antigas constrictões comunitárias, tentam fazer frente a questões morais, estéticas e existenciais que a Igreja respondia outrora com base em sua autoridade heteronômica. Um tal fenômeno de autonomização pode ser compreendido como parte de uma transformação profunda nas sociedades europeias, que teriam passado de uma configuração cultural holística a uma outra em que a ideia-valor dominante é o individualismo, num processo descrito pelo antropólogo Louis Dumont (1985): ao longo desse processo de longa duração, o indivíduo é entendido menos como parte subordinada a um todo social (uma *comunidade*) que o ultrapassa e do qual ele não é mais do que uma função; antes, constitui-se como representação social primeira de uma *sociedade*, a qual não é mais do que uma *associação* pactuada entre indivíduos autônomos (Dumont, 1985).

No que toca a esses indivíduos autônomos, podemos nos perguntar se o peso heteronômico da religião herdada não se revela excessivo ou mesmo insuportável, ao mesmo tempo em que a liberalização dilui as referências comunitárias e religiosas a que se supunha por função amortecer os choques de uma vida humana consciente das contingências existenciais (Gauchet, 1985, p. 405). Isso explicaria o impulso do indivíduo moderno de elaborar práticas espirituais e sistemas de crença independentes de toda estrutura coletiva ou de infundir a práticas seculares (como a poesia ou o pensamento abstrato) um sentido emancipatório quanto às restrições da realidade mundana de que cabia, em comunidades mais holísticas, à religião ser portadora. Se for assim, pode-se interpretar a escolha de Claudel como um voto de resistência nos valores holísticos da hierarquia e da autoridade por meio da religião católica, contra supostas tendências percebidas por alguns como atomizantes, anômicas e debilitadoras, em obras nas sociedades em que a ideia-valor recai sobre a autonomia individual.

Assim, o caso de Claudel (e talvez de outros intelectuais católicos do seu tempo?) não apenas ecoaria a resistência do integrismo católico ao anticlericalismo republicano de fins do século XIX. Sobretudo, refletiria, em sua época, o movimento pelo qual, ainda de acordo com Dumont, setores da vida intelectual europeia, modificada em profundidade pelos progressos individualizantes do liberalismo e da Revolução Francesa, redescobriram, na virada do século XVIII ao XIX, e com a emergência de certas correntes do Romantismo, os valores holísticos postos em xeque pela modernização (Dumont, 1985, p. 114-115).

REFERÊNCIAS

BRULEY, Yves. *Histoire de la Papauté*. Rome et le monde depuis deux mille ans. Paris: Perrin, 2011.

CHARLE, Christophe. *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1957.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.

DÉMIER, Francis. *La France du XIXe : 1814-1914*. Paris: Seuil, 2000.

DUMONT, Louis. *O individualismo*. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Rocco, 1985.

GAUCHET, Marcel. *Le Désenchantement du monde*. Une histoire politique de la religion. Paris: Gallimard, coll. "Folio Essais", 1985.

HENRY, Albert. *Langage et poésie chez Paul Valéry*. Avec un lexique des œuvres en vers. Paris: Mercure de France, 1952.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, coll. "Poésies" 1992.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance*. 1854-1898. Édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal. Ouvrage publié sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 2019.

NOULET Émilie, « Valéry, Paul » In: *Encyclopaedia Universalis*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 570-574.

PERROS Georges, « Paul Valéry » In: LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris: Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 2361-2375.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Paris: Gallimard, 1978.

VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Tome I. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Artigo submetido em: 13 mar. 2024

Aceito para publicação em: 21 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.139166>