

A PROBLEMÁTICA DO «LIVRO» E DA «LEITURA» NA PRODUÇÃO POÉTICA DE MALLARMÉ

ANA ALEXANDRA M. SEABRA DA SILVA*

1. A leitura dos fragmentos textuais de Mallarmé reunidos no volume intitulado *Escrits sur le Livre* (Paris, ed. de l'Eclat, 1985: selecção de Henri Meschonnic) coloca-nos perante a problemática da teoria da criação poética deste Autor. Como primeira reacção, poderá o leitor sentir uma certa estranheza relativamente ao título escolhido: porquê «Escritos sobre o Livro» e não, simplesmente, «Escritos sobre a Poética mallarmiana»? Verificará, porém, tratar-se de uma questão enganadora.

De facto, os dois termos «Livro» (grafado com maiúscula) e «Poética» podem, em Mallarmé, ser tomados como sinónimos. Ou, pelo menos, o primeiro pode ser tido como objectivo último e ideal do segundo, representando o desejo de atingir o Conhecimento total do Universo, o Verbo (Absoluto) puro, liberto do acaso imposto pelo arbitrário da linguagem. Tal concepção implica, desde logo, uma prática que se desenvolve paralelamente e em íntima consonância com a elaboração da teoria do «Livro» («[...] tout, au monde, existe pour aboutir à un livre», E. sur L., p.131), necessidade essa encarada por Mallarmé com uma acutilante lucidez e levada a cabo com um esforço sempre renovado, numa atitude quase mística. O trabalho poético é sinónimo de trabalho da linguagem que evoca os objectos através dos efeitos produzidos pelas palavras:

- «[...] j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.» (op.cit., p.137).

Esta «arte encantatória», poética nova, funda-se numa relação de destruição e de reconstrução. É esse o sentido da expressão: «j'invente une langue». Mallarmé não pretende criar/inventar palavras novas, mas sim «donner un sens nouveau aux mots de la tribu», isto é, abolir o acaso patente no uso denotativo, quotidiano da linguagem e que se encontra no arbitrário da relação fonema/sentido das palavras, tal como na sintaxe usual, que não explora todas as virtualidades do dizer. A este primeiro momento de «destruição» sucede um outro de «reconstrução», que reflecte o desejo de atingir a «noção», de reencontrar o Verbo, o Absoluto negado pela linguagem presa ao Tempo e ao Ser.

Então, como abolir o arbitrário da linguagem? Qual o processo? Mallarmé responde (e aqui manifesta-se toda a sua modernidade): através da **Ciência das Palavras**, base da sua Poética. Aquele momento a que se chamou de «destruição» pode agora ser entendido com maior clareza, se o pensarmos como uma etapa de análise linguística, decompondo a linguagem «da frase à letra, passando pela pala-

* Docente da ESE de Beja

vra, servindo-se do signo (escrita) que liga a palavra ao seu sentido» (Mallarmé) para, desse modo, ultrapassar as aparências e apreender a essência do real. Seguidamente, é necessária a «recomposição», isto é, o acto criador:

- «[...] un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire», (op.cit., p.86);
- «[...] Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.», (op.cit., p.136).

De tudo isto decorre que a palavra-chave da Poética mallarmiana seja «Arquitectura» ou, como ele próprio diz, «Estrutura» entendida como uma construção onde cada elemento (a começar pela letra) tem a sua função, mas só adquire significação na tela de relações entretecidas pelo conjunto (poema e, em última instância, o Livro).

Depois de ter ciselado cada palavra, jogando com as conotações, com a etimologia - processo que Mallarmé designa por «Transposição» -, segue-se a fase de organização sintáctica que tem por objectivo o de controlar o acaso através do ritmo, colocando cada elemento rigorosamente no melhor lugar da estrutura, de modo a permitir um jogo de reflexos recíprocos. Tal como na Música:

- «[...] Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines disposi-

tions de la parole; où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano.[...] Employer la Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythmé entre des rapports; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique.», (op.cit., pp.74-75).

É precisamente por aqui, pela valorização do significante, que chegaremos ao Livro - objecto da busca empreendida pelo Poeta: tudo é controlado, desde a prosódia e o ritmo, a sintaxe, os silêncios/pausas, até à grafia e à pontuação (ou ausência dela). O jogo tipográfico utiliza o espaço material da folha para sugerir correspondências entre grupos significantes, para instituir o ritmo da Ideia e da Leitura. O espaço branco (silêncio) é tão valorizado como a escrita, pois ele permite a pausa necessária para a formação da Ideia:

- «[...] L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient - a lieu - dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers.», (op.cit., p.117).

O jogo tipográfico permite, ainda, fixar espacialmente o ritmo/tempo, ou seja, controlar a velocidade da percepção e da leitura, criando a significação e tentando abolir o acaso. Decorre daqui a constatação das múltiplas potencialidades do Livro (as quais a tradição não tem explorado), assim como de certas características que o elegem perante outras formas de arte: a escrita é o mais abstracto dos signos e permite elevar o Homem a uma posição eterna, segundo a perspectiva mallarmiana. Por outro lado, o livro é susceptível de repetição indefinida sem acarretar a perda das suas virtualidades (o Livro único, infinitamente repetido, tal como a Bíblia) e sem necessitar de um intermediário entre ele e o leitor (diferentemente das artes do

tempo: Música, Teatro, Bailado), uma vez que o seu suporte é espacial: a página.

Sob a influência da estética da ópera wagneriana (arte total), Mallarmé propõe-se explorar todas as potencialidades dos elementos tipográficos (caracteres, medidas dos espaços, disposição da página) de modo a alcançar uma simbiose de várias artes. Assim, a escrita pode tornar-se desenho, dança, música. Recusando o livro «privé d'architecture», em que tudo é deixado ao acaso e monotonia, ele deseja um livro novo, tal como uma língua nova:

- «[...] un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... j'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par qui-conque a écrit, même les génies. L'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.», (op.cit., p.144).

Em Mallarmé, a página assume uma significação estética total: a poesia é canto, logo, a página impressa deve ser capaz de fixar a musicalidade e a entoação através das diferenças de linhas (por oposição ao contínuo monótono), do corpo de letra. O jogo de relações calculadas permite transpor espacial e linearmente o tom, numa luta já nossa conhecida, contra o acaso: cada elemento (letra, linha, página) é escolhido com todo o rigor e funciona, estruturalmente, no efeito geral do conjunto (Livro). As diferenças de linhas, os saltos, permitem ainda isolar um todo significativo - a divisão prismática da Ideia. O contraste branco/negro deve, portanto conduzir o ritmo da leitura, daí que a arte da composição da página esteja na disposição rigorosa dos brancos: silêncio onde

se forma a ideia. Mais uma vez, o princípio ordenador é a noção de estrutura, de hierarquia.

Porém, ao longo dos anos, vai-se acentuando o sentimento (sempre suspeitado) da impossibilidade de realização do projecto ideal de escrita. O sonho mallarmiano esfumaça-se: o Livro, como espelho do Absoluto, é inacessível, indizível. Pode apenas ser sugerido como signficante do inefável (o célebre poema em «yx»). O Poeta pode somente criar aproximações ao Absoluto (o exemplo de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*):

- «Je crois que la littérature reprise à sa source qui est l'Art et la Science nous fournira un Théâtre dont les représentations seront le vrai culte moderne; un Livre, explication de l'homme suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne pas voir. Cette oeuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir; il n'est pas un génie ou un pitre, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture.», (op.cit., p.145).

2. Do que ficou acima dito, conclui-se que a abordagem da poesia mallarmiana requer todo um trabalho prévio de estudo cuidadoso do projecto de escrita subjacente, espécie de "chave" que nos permitirá, então, penetrar num universo poético misterioso, mágico, encantatório, quase iniciático:

- «**Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de devenir 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 déchif-
frements» (op. cit., p.40).

O conhecimento poético processa-
-se através da analogia e do símbolo
construídos pela evocação e pela sugestão
como no soneto de que nos ocuparemos:

«Q1

- 1 Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
- 2 Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
- 3 Ce lac dur oublié que hante sous le givre
- 4 Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Q2

- 5 Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
- 6 Magnifique mais qui sans espoir se délivre
- 7 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
- 8 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

T1

- 9 Tout son col secouera cette blanche agonie
- 10 Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
- 11 Mais non l'horreur du sol où le plumage est
[pris.

T2

- 12 Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne.
- 13 Il s'immobilise au songe froid de mépris
- 14 Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.»
(Poésies, Gallimard, 1945, p.90)

Estamos, de facto, perante uma poe-
sia da **sugestão**, em que o poema e o sím-
bolo se constroem a pouco e pouco mas,
ao mesmo tempo, nos escapam por entre
os dedos: cremos ter identificado o "objec-
to", mas ele esfumaça-se, é isso e não é,
não é só... Encontramo-nos perante um
trabalho rigoroso do significante que pre-
tende "mostrar" o inefável.

Daí poderem reduzir-se a três as
múltiplas leituras necessárias à compre-
ensão (possível e não exaustiva ou final) do
poema: em primeiro lugar, logicamente, a
leitura em voz alta, da qual o sentido foge,
ficando a ideia vaga de um cisne e, muito
importante, uma magia encantatória pro-
duzida pelo ritmo e pelas sonoridades, isto
é, a valorização da poesia como toada,
como canto. O passo seguinte será tentar
apreender o significado através de uma lei-

tura literal: que cisne, afinal, é este? Po-
rém, esta não se mostra ainda satisfatória.
Rapidamente percebemos ser necessário
subir (descer?) mais um degrau e em-
prender uma **leitura simbólica**: interpretar
o símbolo que se oferece/esconde. Co-
mo facto curioso e importante note-se que
o próprio texto concentra no seu último vo-
cábulo, «Cygne» (grafado com maiúscula
e colocado em posição final do último ver-
so), toda a energia de um convite que vem
no sentido das três leituras acima enuncia-
das. Como signo, sugere as duas primei-
ras (notar a homofonia «cygne»/«signe»):
no plano do significante, a exploração da
materialidade fónica ([i]), [l] - **leitura I**) e
no do significado, a **leitura II** - o sentido di-
recto. Finalmente, como símbolo (malús-
cula) remete para um sentido indirecto ex-
plorado pela **leitura III**.

A beleza do poema, «le rêve», está
precisamente na união perfeita de todos os
planos, na relação estreita significante/si-
gnificado/símbolo. Todavia, por uma ques-
tão metodológica, torna-se necessário se-
pará-los, de modo a conferir maior clareza
à análise.

Começemos, então, pelo signifi-
cante: soneto regular, cujo esquema rimá-
tico é ABBA ABBA CCD EDE, em verso
alexandrino. No entanto, sob esta aparên-
cia, esta capa rígida (de gelo?), que é a fixi-
dez do soneto, esconde-se (provocadora-
mente) o germe do "novo", da alteração. De
que modo? Atente-se no ritmo métrico: por
entre alexandrinos clássicos («Lē viergē, lē
vívá/cēet lē bēl āujōurd'hūi») espreitam au-
daciosamente outros, "revolucionários"
(6,13,14), por deslocarem a cesura
concentrando, de um lado, sílabas tónicas
(«[...] d'āile ivre») e diluindo, sacudindo,
por outro, as átonas (2º hemistíquio do ver-
so 6: «Magnifi/qūe māis qūi sāns ēspōir sē
dēlīvre»). A este efeito de pulverização jun-
ta-se a indeterminação do sentido signifi-
cada pela oscilação da cesura («Que vêt
parmi l'exil/inuti/le le Cygne»). Este trabalho
do significante tem, obviamente, um objec-
tivo: através da justaposição concentra-
ção/diluição pretende-se significar, preci-
samente, a "essência" da poesia - o poema

é algo que "concentra" uma multiplicidade de sentidos coexistentes mas diversos (isso, e aquilo, mas não só: «exil/inuti/le le Cygne» - à indecidibilidade da cesura corresponde a indecidibilidade da atribuição do adjetivo: o que é inútil, o exílio ou o Cisne? Ambos? Mas isso arrasta interpretações muito diferentes.

Por outro lado, o trabalho do significante realiza-se, também, ao nível da materialidade fónica, concretamente da vogal [i] e a consoante líquida [l], ocorrendo ambas 36 vezes. A primeira (presente em todos os vocábulos finais - rima - e no último verso de forma insistente), vogal clara e aguda, relaciona-se com o gelo, a transparência, a frieza, a agudeza, a lucidez e, porque não, com o desprezo. Do ponto de vista gráfico (i) pode significar o movimento ascensional interrompido de que fala o texto; o espaço branco entre o "corpo" da letra e o ponto ("cabeça"?), entre o baixo e o alto, remete para o vazio transparente do gelo (ou do vidro) que permite ver (conhecer) o Ideal, mas não alcançá-lo: o obstáculo intransponível. O facto de se verificar uma coincidência (será coincidência?) entre o número de ocorrências das duas sonoridades leva a pensar numa possível inter-relação. Assim, a líquida [l] remete imediatamente para o elemento líquido que "alaga" o texto («lac»; «givre»; «glacier»; cisne: ave aquática) mas no estado sólido. Talvez não seja abusivo ler nesta relação o significante de um jorro ([l]) que se deseja, mas que é congelado pela lucidez e desprezo ([i]).

O signo («signe») comporta um outro elemento para além do significante - o significado - e é desse que agora nos ocuparemos numa segunda etapa da leitura que tem por fim perceber o sentido literal do texto. É possível, para tal, seguir estrofe a estrofe, pois elas correspondem a quatro momentos detectados no poema.

I - Desejo de libertação

O primeiro verso de Q1 provoca, desde logo, um efeito de estranhamento:

trata-se de três substantivos ou de três adjectivos? Esta última hipótese parece bizarra, pois seria classificar «aujourd'hui» (advérbio de tempo) como substantivo. Por outro lado, o verso seguinte inicia-se pela forma verbal «va-t-il» que, logicamente, necessita de um sujeito singular (e não triplo). Resta-nos uma outra: «aujourd'hui» como advérbio de tempo e os três adjectivos caracterizando um substantivo elidido: o Ideal? A estética mallarmiana parece poder dar suporte a esta hipótese. De notar, ainda, a musicalidade produzida pela reiteração do artigo definido ([l]) - seguido de perto pela agudeza do [i]).

No fundo, toda a quadra é uma longa frase complexa, uma exclamação («!») que exprime o desejo, a ânsia de libertação, de superação de um estádio; ela é um movimento ascensional, um impulso brusco, delirante, cujo objectivo é a superação da horizontalidade gelada, imóvel («déchirer avec un coup d'aile Ivre»). Mais problemas se colocam neste 2º verso: sendo «il» o sujeito (embora não saibamos precisamente qual é o antecedente do pronome) da acção libertadora «déchirer», como classificar «nous»? majestático, eu + vós, eu + eles (em qualquer dos casos, marca a instância enunciadora)? Trata-se de um complemento directo ou indirecto? A questão não é ociosa, pois a confirmar-se a primeira hipótese seria a destruição do sujeito da enunciação, ao passo que na segunda seria a sua libertação (será que a libertação - ou a consciência da sua impossibilidade - não é uma aniquilação?). Sendo «il» o sujeito gramatical e «nous» a marca do sujeito da enunciação, é possível tratar-se do desdobramento do sujeito que se vê como que num espelho («lac dur»), tendo duas imagens (a real: presa ao concreto - deítico -, disfórico; a Ideal: desejando elevar-se num vôo eufórico). O lago (eixo horizontal passivo) é o lugar a superar, a superfície a romper de modo a que a enorme massa gelada, transparente, que o habita («le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui»), composta, não por água, mas pelos vôos (eixo vertical activo) que, para seu desespero, não se realizaram, ou

seja, a virtualidade congelada se liberte, se concretize.

II - Impossibilidade passada

Embora em Q1 houvesse já referência ao semema "pássaro", com Q2 sabemos tratar-se de um cisne (**ave aquática**) com uma particularidade: «Un cygne d'autrefois» e que «se souvient que c'est lui». Então, não parece abusivo pensar-se que o sujeito de Q1 seja um cisne «d'aujourd'hui» e que é também «d'autrefois», isto é, são um e o mesmo pelo desdobramento ocorrido no tempo. Notemos, tal como no ritmo, o efeito lírico provocado pelo movimento duplo de pulverização/concentração: no verso 1 de Q1, os adjetivos «vierge», «vivace» e «bel» são atributos do cisne, "descrevem-no" pela disseminação, correspondem à "expansão" de «Magnifique» que os aglutina na totalidade.

Porém, algo perturba a magnificência do cisne: «mais qui sans espoir se délivre»; o desalento, a consciência da impossibilidade de realizar o desejo expresso anteriormente são causados pelo facto de não ter cantado o Ideal («pour n'avoir pas chanté la région où vivre»). Como consequência, a esterilidade («stérile hiver») e o tédio («l'ennui») impedem a passagem para o outro lado, a libertação.

III - Contaminação do desejo inicial pela impossibilidade passada

Deparamos, de novo, com a indecidibilidade do sentido. Assim, uma leitura de T1 aponta para a oposição alto (Ideal)/baixo (agonia), estando o cisne, pela sua própria condição de ave (alto) aquática (baixo), preso entre os dois planos. No verso 9, o sujeito exprime ainda o desejo de libertação através do movimento expresso no futuro («secouera» que completa «déchirer»), da imobilidade gelada, infecunda («cette blanche agonie»). Se considerarmos «espace» como sinónimo de

«Azur» (Ideal, alto), poderemos ler o verso de dois modos diferentes: «infligé», no seu duplo sentido de impor e castigar, actua sobre o cisne «qui le nie» (referindo-se o relativo «qui» a pássaro e o pronome pessoal «le» a espaço), logo o cisne nega o Ideal. Mas, «qui» pode referir-se a espaço e «le» a pássaro e, então, teríamos que o Ideal aniquila o cisne, negando deixar-se alcançar; ele é, simultaneamente, sonho e ameaça. No entanto, o verso 11 vem reforçar a impossibilidade de realização do anseio - o sujeito está preso ao solo, que impede o voo.

Uma outra leitura (sem estes malabarismos interpretativos) veria em «espace», não o sinónimo de «l'Azur», mas o espaço concreto, topográfico, o lugar. Então, tornar-se-ia fácil concluir que aquilo que é negado é o espaço imposto, «l'horreur du sol».

IV - Impossibilidade consciente e lucidamente assumida

Com T2 percebemos que o desejo de libertação foi apenas sonhado. «Fantôme», o cisne está preso entre o alto e o baixo, o Ideal (inefável, inapreensível) e a matéria, o concreto que incorpora «son pur éclat», a sua brancura resplandecente, luminosa. O lago volta a (ou melhor, nunca deixou de) "possuir" o cisne, o sonho acabou (o «il», a imagem do sujeito no espelho retorna ao «nous», a imagem real): «Il s'immobilise au songe froid de mépris». O movimento ascensional, o impulso não se verifica deliberadamente, devido à consciência lúcida da impossibilidade de concretizar o «songe»: o Ideal é inatingível. É esta frieza aguda da lucidez (acumulação de [I]: «immobilise»; «parmi l'exil inutile le Cygne») que desencadeia o «mépris» sentido pelo cisne/sujeito em relação ao exílio inútil, porque infecundo, espaço entre («parmi» acentua a pulverização). No entanto, como vimos, a indecidibilidade da cesura significa a indecidibilidade da atribuição do adjectivo a «exil» ou a «Cygne». No segundo caso, é o cisne que é inútil, logo tratar-se-ia da sua derrota, da sua desistência, lida como uma espécie de suicí-

dio. Grafado com maiúscula e colocado em posição final do último verso, «le Cygne» é a condensação do verso 1. Mais ainda, funcionando como "chave", reenvia para uma outra etapa da leitura: a **leitura simbólica**.

Com efeito, o cisne simboliza a realização suprema de um desejo, expresso no seu canto. Neste caso, como não cantou, o desejo (porque impossível) permaneceu "congelado", irrealizado(zável). Como ave aquática, o cisne reúne em si os contrários (ar/água/terra) e poderá simbolizar a imagem do sujeito poético que deseja elevar-se até ao «Azur», mas que fica preso na matéria.

Em estreita analogia com o «coup d'aile ivre», o acto de escrita é a irrupção de um impulso vertical, activo, ousado na horizontalidade passiva do quotidiano (da linguagem e literatura "burguesas" segundo a classificação de Mallarmé). Movimento que tem por objectivo despedaçar esse bloqueio imposto pelo «glacier» e pelo «lac dur» da situação presente, de modo a permitir uma abertura para o Absoluto, o Ideal.

O gelo, a transparência (como o vidro) correspondem ao obstáculo a esse anseio: permitem ver (conhecer) o Absoluto mas, ao mesmo tempo, impedem o sujeito de alcançá-lo; ou seja, o sujeito conhece o segredo, porém não pode concretizá-lo em linguagem enquanto não "furar" esse obstáculo que o distancia do seu objecto, que se coloca entre os dois planos do sujeito poético, a impossibilidade.

Como atingir, então, o conhecimento? Através da «ivresse», de uma proposta delirante e lúcida ao mesmo tempo - a escrita da segunda "fase" de Mallarmé processa-se numa busca do sentido através da organização simbólica, da arquitectura. Revolta-se contra o(s) espaço(s) que o esmaga(m) num movimento duplo: contra o espaço-lugar que o prende; contra o espaço-ideal que nega deixar-se atingir. Tem plena consciência da sua incapacidade

para dar o salto no instante em que compreende que o desejo de perfeição é irrealizável, que apenas poderá conseguir aproximações ao seu Ideal. Mallarmé assume, então, lucidamente essa impossibilidade. A passagem para o «au-delà» foi apenas sonhada (só poderia sê-lo) porque o sonho, como a embriaguez, são instrumentos para conhecer o Absoluto. O impulso inicial (espécie de «jaillissement», de libertação da matéria, de "rasgo") foi interrompido, congelado (tal como o [I] pelo [i]) fazendo com que o sujeito regressasse ao exílio, ao estar entre: ave que não voa, poeta que vê o Ideal mas não o consegue alcançar. A brancura da paisagem e do cisne (que o cisne confere ao lugar, **dominando-o e sendo por ele dominado**) é interiorizada, transforma-se em sonho controlado, ou seja, a agonia do "exílio" é lucidamente assumida. A brancura torna-se, então, luminosa («pur éclat»): o sujeito tem **consciência da impossibilidade** (expressa na acumulação de [I] no último verso) que o **domina** e daí nasce o desprezo e a imobilidade: ele pára no sonho. O branco, soma das três cores primárias, simboliza, por outro lado, a totalidade, a síntese do distinto, expressa um desejo de aproximação ao Ideal. É a utopia mallarmiana da página em branco, «ce lieu» de silêncio, de plenitude, aquilo que se sonhou mas se pode realizar.

Consciente desta impossibilidade, Mallarmé procura organizar um trabalho poético que exprima o inefável: através do símbolo não explícito, da arquitectura do poema, da indeterminação do sentido, da valorização do canto - criando o efeito lírico pela justaposição pulverização/concentração, produzindo, através do jogo das sonoridades, uma magia encantatória que, numa primeira leitura, impede o acesso ao sentido (distrói). No entanto, todos estes processos pretendem expressar a impossibilidade do Absoluto e, simultaneamente, «suggérer [...] le rêve», com a total participação do leitor "iniciado" nos mistérios do «Livro».

L.A. CAMEIRINHA, LDA.

AUTOMÓVEIS:

PEUGEOT - ALFA ROMEO - UMM

CAMEIRINHA & FILHOS, LDA.

AUTOMÓVEIS:

RENAULT - BEJA

CAMEIRINHA -- AUTOMÓVEIS, LDA.

AUTOMÓVEIS RENAULT - ÉVORA

**CAMEIRINHA, BELCHIOR &
MACHADO, LDA.**

AUTOMÓVEIS E CAMIONS:

MERCEDES-BENZ E MITSUBISHI

CAMEIRINHA -- MÁQ. AGRÍCOLAS, LDA.

TRACTORES FIAT - ALFAIAS GALUCHO

LEONEL ANTÓNIO CAMEIRINHA

COMBUSTÍVEIS E LUBRIFICANTES GALP

RESIDENCIAL CRISTINA

UNIDADE HOTELEIRA DE ****



Aspecto das instalações RENAULT BEJA

UM GRUPO DE EMPRESAS AO SERVIÇO DO ALENTEJO