



A PERFORMANCE MUSICAL DA POESIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS *TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ*

MUSICAL PERFORMANCE OF POETRY: CONSIDERATIONS ABOUT THE *TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ*

Yuri Amaury Pires MOLINARI¹
Guilherme Gontijo FLORES²

Resumo: este artigo visa a analisar *Soupir*, a primeira canção do ciclo vocal *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), composto por Claude Debussy. Ancorada no poema homônimo de Mallarmé, essa canção se constitui como uma tradução musical na medida em que converte o texto original em uma linha melódico-rítmica diversa da que poder-se-ia prever para os versos alexandrinos do poema original. O referencial teórico de Julio Plaza (2013) fornecerá a base teórica para que se encare uma canção como tradução de um poema; os conceitos de Barbara Smith (1971) e Paul Zumthor (2014), que levantam, ambos, questões de interesse acerca da enunciação do poema, da performance e da interpretação – aqui, no duplo sentido literário e musical –, mostrar-se-ão úteis para tecer considerações acerca da natureza do objeto analisado e dos elementos textuais encontrados.

1 Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: yuri_amaury@yahoo.com.br.

2 Professor de língua e literatura latinas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. E-mail: ggontijof@gmail.com.



Palavras-chave: poesia; música; performance; Mallarmé; Debussy.

Abstract: this article aims at analyzing *Soupir*, the first song in Claude Debussy's vocal cycle *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). Based on Mallarmé's poem of the same name, this song presents itself as a musical translation because it converts the original text in a melodic-rhythmic line that is diferente from what one could suppose, considering the alexandrine verses of the original poem. Julio Plaza's work (2013) will provide a theoretical basis for us to consider a song as the translation of a poem; Barbara Smith's (1971) and Paul Zumthor's (2014) ideas, which take in consideration interesting questions concerning the enunciation of a poem, performance and interpretation – here, embracing its double meaning, as in literature and music -, will supply us with useful tools for examining the intrinsic aspects of our object and the textual elements found in it.

Key-words: Poetry. Music. Performance. Mallarmé. Debussy.

Introdução

A obra para piano e voz *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), do compositor francês Claude Debussy (1862 - 1918), reúne três poemas escritos pelo poeta, também francês, Stéphane Mallarmé, e confere-lhes tratamento musical: cada um dos poemas recebe linhas melódicas distintas, para que o texto poético seja cantado, e um acompanhamento instrumental de piano. Não se trata de uma obra única no catálogo debussyniano - pelo contrário, ela constitui a última de uma série de cinco conjuntos de canções ancoradas em poemas de Baudelaire, Verlaine e Villon, iniciada em 1889 com os *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*.

Essa fusão entre poema e melodia, entre poesia e música, além de retomar uma tradição antiquíssima que remonta às origens de ambas essas artes, põe em jogo questões interessantes acerca da natureza da operação realizada por Debussy ao unir um objeto por si só já musical e uma estrutura harmônica complexa.

Já de início, pode-se afirmar que se trata de um procedimento de tradução intersemiótica que, segundo a nomenclatura de Julio Plaza (2013) inspirada no modelo tricotômico de signo de Charles S. Peirce, se constituiria como tradução indicial. Sendo o índice o tipo de signo que é contíguo a seu objeto, indicativo de sua existência, esse tipo de tradução opera em uma relação de contato transitivo entre tradução e original, apresentando resíduos deste como elementos



daquela. A presença do poema, tanto na partitura quanto nas palavras enunciadas pelo canto, assegura a relação de contiguidade deste com os elementos musicais que o envolvem.

1. Acompanhamento instrumental

Uma primeira questão a ser colocada, relativamente ao objeto de estudo aqui proposto, é a da pertinência de uma tradução intersemiótica indicial de um poema para o formato de canção (voz + instrumento). Se, como Smith (1971) afirma, um poema é, de fato, equivalente a uma partitura musical, pois representa especificações formais para a produção física de determinado evento sonoro (SMITH, 1971: 273), talvez a empresa de transcrever os elementos de uma partitura para outra não passasse de mero diletantismo. Afinal, da mesma maneira que uma partitura musical aponta para – mais que isso, exige – uma performance sonora que atualize a composição em um evento histórico, um poema teria o mesmo efeito, possibilitando e incentivando a atualização da estrutura verbal (inscrita) em um evento de declamação que variaria, assim como na música, de acordo com o intérprete e o contexto em que se inseriria.

À primeira vista, então, o único ganho efetivo que se obteria com a tradução intersemiótica de um poema seria o efeito de sentido gerado pelo acompanhamento instrumental. As especificidades das dinâmicas harmônicas e melódicas oferecidas pelo piano funcionariam como suplemento de sentido para o poema, operando por similaridade ou por contraste com o conteúdo veiculado por cada palavra. Uma primeira particularidade da tradução musical poderia ser observada nesse ponto: os acordes tocados pelo pianista deverão responder às palavras do poema que soarão simultaneamente a eles, seja positiva ou negativamente. Assim, se a estrutura linguística do poema é uma cadeia sintagmática autorreferente, a estrutura do acompanhamento instrumental é uma cadeia sintagmática desenhada de acordo com a do poema, com a qual ela está programada para soar simultaneamente. Haveria, então, uma relação de correspondência (mas não necessariamente de identidade) entre os elementos sintagmáticos de cada uma dessas estruturas.

Não se trata aqui, obviamente, de um preenchimento musical constante, regular, ponto-a-ponto, perfeitamente emparelhado com cada elemento discreto da estrutura do poema. Um acompanhamento tal, além de inexistente nas tradições musicais erudita e popular, seria patentemente redundante. A estrutura musical instrumental, ao ser executada juntamente com uma linha vocal, se baseia em dois elementos principais: o pulso e a harmonia. Aquele, ditando a dinâmica e a velocidade da execução; esta, conferindo as inflexões emocionais (relativas às




escalas e acordes utilizados) geradoras de sentido que vêm se somar aos aspectos psicológicos já presentes no conteúdo do poema. Além disso, o acompanhamento também pode envolver o silenciamento do instrumento musical, como estratégia rítmica e/ou emocional; ou, ainda, a inserção de solos instrumentais introdutórios ou entre estrofes, como elemento de contextualização ou recontextualização (ao abrir a canção, anunciando a tonalidade e o pulso; ou ao fazer a transição entre dois blocos rítmico-tonais de diferentes orientações).

A questão da contextualização, para Smith, é importantíssima para a geração de sentido do poema, pois é somente através da inferência, por parte do leitor, de um contexto plausível em que o poema teria sido (ou seria) enunciado, que a leitura do texto se torna possível e que, afinal, o enunciado em questão ganharia sentido (idem: 274). Isso porque o poema, definido como representação fictícia do discurso natural (idem: 269) composta e reconhecida enquanto tal por um artista (idem: 271), é absolutamente desprovido de um contexto histórico imediatamente apreensível (idem: 275). Faz-se necessária, assim, uma suplementação do conteúdo do poema, que forneça as condições em que o texto deve ser compreendido. Cada leitor realiza tal contextualização, mais ou menos conscientemente; no caso da canção de Debussy, o acompanhamento musical a efetua por meio dos elementos supracitados (pulso e harmonia).

É o que se observa no acompanhamento composto por Debussy: a canção abre com uma melodia ao piano, sob as rubricas de “calmo”, “expressivo”, “suave” e “contido” (*calme et expressif; doux et soutenu*), que se desdobra em algumas variações antes da linha vocal entrar em cena. A intensidade lírica da canção já está, portanto, declarada nessas primeiras notas.

Os três primeiros compassos da obra comportam apenas quatro notas tocadas alternadamente (mi bemol, si bemol, fá, dó bemol, na ordem de aparição), sem denotar qualquer hierarquia escalar ou tonal. É apenas no quarto compasso, após duas longas notas oitavas de mi bemol tocadas simultaneamente, que surge um lá bemol grave, indicando ao menos duas configurações tonais possíveis (fá menor, Lá bemol maior). A entrada da voz, no sexto compasso, é antecedida por um acorde composto pelas notas lá bemol, mi bemol e fá, cujo caráter dúbio (oscilando entre um acorde de lá bemol, sem a terça e com uma sexta, e a primeira inversão de um acorde de fá menor sem a quinta e com a sétima) mantém a ambiguidade sonora até então vigente. A melodia vocal, evitando a nota lá bemol em suas curvas melódicas e privilegiando a duração da





nota fá na segunda palavra do poema, âme, tenderia a estabilizar os aspectos instáveis do acorde, esboçando uma tonalidade menor. Entretanto, o conflito entre a melodia em fá, por um lado, e o acorde com lá bemol e mi bemol no registro grave, por outro, retém as propriedades ambíguas determinadas pelas relações entre as notas tocadas, hesitando entre uma escala maior e uma menor.

O acorde é atacado em cabeça de compasso, e é sustentado até a metade dele, dando lugar a um silêncio instrumental que se estende por mais dois compassos. Apenas a voz da intérprete permanece soando nesse ínterim, de modo que a tensão inicial da canção parece se atenuar à medida que o verso inicial do poema se desenrola. Esta espécie de estabilidade semântica da música vai ao encontro da estrutura linguística do poema, que, nas primeiras palavras da frase inicial, fornece um sintagma bastante compreensível, sintática e semanticamente. Contudo, o verso se complica ao adiar o aparecimento do verbo relativo ao sujeito (*mon âme*) e exigido pela preposição (*vers*), construindo paulatinamente uma tensão que se tornará perturbadora com a inserção do vocativo (*ô calme soeur*). O fato de o verso introdutório do poema se encerrar sem que se conclua a frase que nele principia, e sem nem mesmo revelar uma parte fundamental da informação veiculada pela estrutura frásica, se alia ao andamento lento da melodia, gerando um primeiro pico de tensão sintático-semântica.

Exatamente nesse momento, o piano rompe seu silêncio e arpeja a segunda inversão de um acorde maior de sétima em mi bemol, com a sexta. Desaparecem do campo harmônico tanto o fá quanto o lá bemol, instaurando-se uma nova ordem tonal que deixa o sintagma musical sem resolução. No entanto, a voz faz eco ao mi bemol do acorde, com a última palavra do verso, *soeur* (núcleo do vocativo), indicando um alinhamento semântico entre as tensões linguísticas e musicais.

Duas repetições do acompanhamento iniciado pelo acorde de mi bemol (seguido por um Ré maior e um motivo ascendente de três notas lá bemol) levam a dois compassos de silêncio instrumental, em que a voz prossegue, sozinha, cantando o terceiro verso do poema. O início do quarto verso marca um ponto decisivo do poema e, por extensão, da canção: até então, o texto poemático se limitou a descrever uma ação simples (*Mon âme, vers ton front [...] et vers le ciel [...] monte*), estabelecida, após três versos de tensão e espera, pelo verbo *monte*, dado apenas no começo do quarto verso. O acompanhamento musical restringiu-se a deixar três acordes soarem, com poucos floreios, privilegiando o silêncio e um andamento vagaroso que enfatizam a enunciação do texto poético e suas tensões advindas do truncamento sintático.




2. Enunciação e ficção

Encerrado o período inicial do poema, entretanto, inicia-se a metáfora decadentista que domina o resto do texto: a comparação do movimento da alma do eu-lírico em direção aos olhos de sua amada com o movimento da água de uma fonte em um jardim outonal. Dos dez versos do poema, sete são ocupados por esta metáfora, de modo que a parte do texto que se refere à instância de enunciação (fictícia) apresenta importância reduzida para o sentido poético. O foco do poema, de fato, é na imagem crepuscular evocada pelo rosto da amada, e não no rosto em si, que desaparece por completo após o terceiro verso, deixando reinar o quadro decadentista pintado pelo eu-lírico e o delírio pictórico a que ele se transporta – e, com ele, o leitor. Não é tanto o ato de enunciação do poema, o ato de homenagear as feições da amada, que importam em *Soupir*: importa o que o poema enuncia, a imagem que o texto constrói, num deslocamento do aqui-e-agora da instância de enunciação para um território fictício em um alhures espaço-temporal.

Mallarmé constrói em seu poema, portanto, uma representação de uma propriedade intrínseca do discurso literário: a de reportar-se não apenas a um outro tempo e espaço (como as narrativas míticas ameríndias, que se referem ao tempo do mito, quando animais, vegetais e seres humanos eram indiferenciados e se comunicavam entre si, conforme relata Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multi-naturalismo na América indígena*, p. 354), mas também a um domínio fictício, imaginário, que se insere entre o atual e o virtual, entre o possível e o impossível; um domínio ambíguo da existência, onde dados e coordenadas da ordem do possível se reconfiguram de maneira mais ou menos verossimilhante, conquanto fundamentalmente incerta. É em direção a esse território fluido – esse “sonho do olho” – que o eu-lírico de *Soupir* é transportado através da enunciação de um enunciado metafórico progressivamente ficcionalizante, que, à medida que prossegue na descrição cada vez mais detalhada e simbólica do elemento comparativo da metáfora principal do poema (a cena outonal), mais se envolve na ficção criada, e mais se afasta do elemento de que parte a comparação (a amada), da instância de enunciação e, enfim, do aqui-e-agora em que se encontraria no momento da enunciação.

Essa travessia do aqui-e-agora da enunciação ao espaço-tempo fictício se dá, musicalmente, através de uma mudança perceptível no acompanhamento do piano. É verdade que o acorde de Mi bemol maior introduzido ao final do primeiro verso se repete aqui, agora com uma nova configuração de notas e com a quarta (lá bemol) no baixo; o quarto verso instaura, porém, uma nova dinâmica de acompanhamento, em que acordes são seguidos por ornamentos variados (aqui, no mi bemol em quatro oitavas diferentes, reiterando a nova tonalidade), que preenchem o espaço musical, ou tocados seguidamente, sem permitir que a voz soe sozinha





novamente. A diferença entre esta seção, agitada e repleta de notas e motivos musicais, e a anterior, com longos acordes espaçados e momentos de silêncio, é palpável, e reflete a saída do domínio enunciativo para os territórios fictícios, onde padrões rítmicos, harmonias, modulações e combinações dinâmicas dos dois registros do piano abundam em uma sucessão (quase) onírica e delirante. A quietude introspectiva e solitária inicial, contextualizada pelo lento e austero acompanhamento musical, dá lugar à pujança instrumental possibilitada pelo movimento de afastamento da instância de enunciação em direção ao discurso fictício. Finalmente, as modulações para acordes complexos de tonalidades predominantemente menores, executados em suas inversões, mantêm a textura sonora instável, apropriada ao domínio metafórico em que se encontra o conteúdo do poema nessa seção. Conclui-se a canção com um acorde de Ré maior com sétima e quarta em sua primeira inversão e em forma aberta, de modo que o fá bemol grave projeta um acorde menor (contido no acorde de quatro vozes de Ré maior com sétima) que conserva o caráter ambíguo da obra.

3. Crítica do paradigma teórico

O postulado smithiano de equivalência entre poema e partitura, que considera irrelevantes os aspectos sonoros conferidos ao poema pela melodia vocal, norteou a presente análise até o momento em que se encontra. É necessário, contudo, realizar a crítica desse pressuposto que, mais adiante, mostrar-se-á limitador para o estudo das especificidades performáticas do poema.

Falou-se que um poema é a inscrição de uma estrutura linguística; que representa um evento de linguagem fictício (jamais enunciado em circunstâncias naturais) e fornece indicações para sua atualização, através de performance, a qualquer momento. Um poema já contém sua(s) performance(s), o que torna supérflua qualquer tentativa de formalização performática através da música.

Mas estas considerações não levam em conta a historicidade da tradução musical de Debussy. Datando de 1913, a trinca de canções veio a público um ano antes da publicação em livro de *Un Coup de Dés N'abolira Jamais le Hasard*, que já havia aparecido em revista pouco antes da morte de Mallarmé, em 1898. O movimento executado nesse poema prefigura a poesia do século XX em sua exploração do suporte físico do poema: elementos relativos à tipografia e à disposição espacial das palavras e letras na folha de papel se tornariam rapidamente foco de interesse especial dos poetas da Modernidade, que acabariam por se concentrar em aspectos visuais na elaboração de seus poemas. A performance do evento de linguagem



do poema perderia, assim, sua importância frente às possibilidades de leitura engendradas pelo posicionamento dos versos e palavras diante dos olhos do leitor: o sentido do texto depende, agora, das relações espaciais percebidas pelo ato de leitura, e não apenas no sintagma linguístico inscrito em uma página.

Tendo em mente essa nova orientação grafocêntrica ocorrida na poesia na virada do século, percebe-se a significância da obra musical de Debussy no contexto em que foi publicada. Os *Trois Poèmes...* representam uma atitude artística de certa forma conservadora, em sua concepção tradicionalista do poema como performance relacionada à música (talvez não seja despropositado lembrar que a origem da poesia no Ocidente se deu sob a forma de performance musical, na Grécia Antiga), que, se não nega a Modernidade artística (haja vista a atuação de Debussy no cenário musical, os aspectos musicais dos *Trois Poèmes...* e seu gosto pela poesia da época), ao menos apresenta uma alternativa estética que não se afasta por demais da tradição (poesia como performance musical) ao mesmo tempo que incorpora inovações formais e conteudísticas (a poética mallarmaica, o impressionismo musical).

Por outro lado, pode-se considerar a atitude do músico como uma investida contra a corrente artística contemporânea que, ao tentar se desvincular de fatores associados ao conservadorismo empedernido e ao sistema socioeconômico vigente, envereda por rumos que só tendem a confirmar as tendências culturais modernas e preparar o terreno para a contemporânea sociedade de consumo, e renega, com isso, elementos e pressupostos estéticos ancestrais que remetem a uma mundivisão e a relações sociais e econômicas bastante diversas das que, paradoxalmente, parecem representar.

A tradução musical de Debussy se torna relevante, portanto, ao reiterar aspectos poéticos que começam a perder lugar no meio artístico, e ao acenar para uma concepção de poema – a de Smith – que ainda se assenta na enunciação.

4. Performance poética e musical

Se a musicalização dos textos de Mallarmé pode, de fato, contribuir para a significação poética das obras envolvidas, resta-nos abordar as implicações do canto na performance do poema.

A relação de proximidade e intimidade entre poesia e música já foi constatada por Paul Zumthor em *Performance, leitura e recepção* (2014), ao observar que a natureza da performance “repousa, em última análise, em um fato de ritualização da



linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito” (ZUMTHOR, 2014: 47). Já que a música se assenta, igualmente, na performance do texto musical (daí as inúmeras questões de interpretação das obras), pode-se dizer que ambas as artes se reportam, invariavelmente, a um ato de atualização da estrutura linguística ou musical composta.

Zumthor diferencia, porém, duas vias de contato com a obra (poética, musical): através da performance ou da leitura; ou seja, em cena, por meio da voz de um intérprete, ou no “interior de um corpo e de um espírito” (idem: 61). Isto vale, naturalmente, tanto para o poema quanto para a partitura: ambas podem ser lidas individual e mentalmente ou ouvidas na performance de algum intérprete.

Ora, é precisamente neste ponto que as questões de interpretação supracitadas surgem. Pois nenhuma performance é gerada *ex nihilo* – ela aparece somente após um ato de leitura silenciosa e individual, e depois é atualizada, a partir de intérprete(s) para ouvinte(s). A leitura, proporcionando um evento de contato “indizivelmente particular” (ibidem: 53) entre leitor e obra, ocorre sempre a partir da voz interna da pessoa que lê (ibidem: 60), configurando uma espécie de performance virtualizada que só se manifestará fisicamente quando – e se – o leitor se servir de um intérprete para formar a obra de maneira que corresponda à sua leitura particular.

Assim, é a partir da leitura pessoal que Debussy fez de *Soupir*, suscitada com a voz interna, própria, do compositor, que a tradução intersemiótica do poema se constrói, transcrevendo para uma partitura musical as particularidades rítmicas e entoativas adquiridas na interioridade do músico.

5. Da Capo

É proveitoso retomar, neste ponto, outras colocações de Smith acerca do poema, e emparelhá-las à análise dos procedimentos vocais da canção. Segundo a autora, ele deve especificar os parâmetros de sua realização vocal (ritmo, entonação), já que se constitui como um roteiro de performance que servirá para intérpretes os mais diversos (SMITH, 1971: 278). O trabalho mallarmaico com a linguagem, com efeito, ao impor métrica e rima rigorosas, além de uma sintaxe singularíssima e uma sonoridade rica, determina sua execução performática como um evento de linguagem bastante distante da fala espontânea (discurso natural). Distanciando-se de contextos informais e de interação cotidiana, o poema ganha aspectos ritualísticos, encantatórios, criando para si um contexto e um evento determinados para sua execução. Da mesma forma, a execução do canto se coloca em




um evento ritualizado que requer uma práxis específica para todos os envolvidos (intérpretes, ouvintes).

A linha melódica vocal composta por Debussy, entretanto, se sobrepõe à execução prevista do poema para confirmá-la, negá-la ou reconfigurá-la (já Schopenhauer considerava, na *Metafísica do Belo*, que a música, ao se amalgamar à poesia para gerar o canto, subjugaria a contraparte linguística e imporia sua primazia). De fato, a performance musical do texto instaura um ritmo próprio do canto erudito moderno, repleto de irregularidades, variações, pausas e dinâmicas que em tudo diferem do texto de Mallarmé. O ritmo regular do alexandrino francês, pontuado pelas cesuras, praticamente desaparece no canto (à exceção do segundo e sexto versos, e mais alguns poucos fragmentos, esparsos); fazem-se ouvir durações inesperadamente longas em palavras igualmente inesperadas do primeiro, quarto, quinto e décimo versos, quebrando a configuração rítmica do período, e dinâmicas de durações e alturas do terceiro e nono versos instauram cadências variadas.

A destruição dos elementos sonoros próprios do alexandrino cede lugar a novas indicações performáticas: a primeira parte do poema recebe uma execução ralentada, de modo que o retardamento sintático do verbo *monte* é potencializado e, simultaneamente, a instância de enunciação (evocação das feições da amada) ganha nuances vagarosas e monótonas, contrastando com as cores e andamentos vivos da segunda parte. Esta, por sua vez, ganha um tratamento harmônico complexo, com tensões e durações alternadamente curtas e longas, e curvas melódicas variadas.

Nessa reorganização rítmica e tímbrica percebe-se um gesto de fidelidade ao conteúdo do poema, que é suplementado com elementos abundantes, e de transformação da forma, manipulada e desenvolvida até não restar praticamente nada do original. O poema, estrutura linguística fixa direcionada à performance, dirige-se a um uso ritualístico, exigindo execuções repetidas (portanto, sujeitas a mudança) de um mesmo sintagma. Ele se torna, então, uma marca singular e iterável (é justamente sua iterabilidade que viabiliza a performance) que começa “a diferir de si própria o suficiente para se tornar exemplar” (DERRIDA, 2014: 61). Diferindo de si mesmo, *Soupir* perde a estrutura formal tradicional, regular, que possuía, e ganha contornos modernos que o aproximam, em sua disposição sonora variada e imprevisível, da disposição espacial de *Un Coup de Dés...* e da poesia concreta. Ao invés de uma abordagem ritmada e simples típica das baladas populares, o tratamento dado por Debussy, alternando notas longas e curtas quase ao acaso (em uma primeira audição, comparativamente ao esquema original dos versos) e criando acelerações e desacelerações sucessivas e flutuantes, cria uma superfície sonora fragmentária e em constante transformação.





Concomitantemente, a melodia e o novo padrão rítmico impostos por Debussy criam uma canção que, justamente por sua irregularidade e abundância de variações, captura a atenção do ouvinte e cria contornos melódicos que potencializam a memorização do texto. Com isso, cria-se um dispositivo de preservação textual que remete às culturas orais e facilita a repetição do texto (SMITH, 1971: 273) a partir dos padrões intervalares e durativos compostos pelo músico francês. A iterabilidade do texto, assim, é potencializada em seu uso ritualístico.

Coda

Explicitaram-se, neste artigo, as implicações e contribuições da adaptação, realizada por Claude Debussy, do poema *Soupir*, de Stéphane Mallarmé, para o formato de canção. O aparato teórico fornecido por Barbara Smith permitiu entrever dois horizontes distintos para a análise destas determinações; a saber, os aspectos contextuais implicados pelo acompanhamento instrumental do piano e os aspectos do trabalho de linguagem exigido pelo poema.

As observações de Paul Zumthor expuseram os dois tipos distintos (virtual e atual) e as condições de gênese da performance, de maneira que se pôde traçar a origem da singular execução do poema preconizada por Debussy. Esta, considerada em seu contexto histórico de recepção, revelou parâmetros culturais e sociais incontornáveis para sua apreensão.

Foi possível observar, enfim, como a canção transforma o material sonoro inerente ao poema, reconfigurando seu ritmo e suas condições de enunciação, ao mesmo tempo que, modificando o texto, o faz mais semelhante a si mesmo, criando contextos e dinâmicas que evidenciam o conteúdo do poema e servem, mesmo, como uma espécie de guia que facilita o acesso do ouvinte ao sentido de *Soupir*.

Referências

DEBUSSY, Claude. **Trois poèmes de Stéphane Mallarmé**. Paris: Durand & Cie, 1913. Disponível em: <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/a/af/IM_SLP08732-Debussy_mallarme_songs_durand.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014



MALLARMÉ, Stéphane. **Poésies**. Éditions Gallimard, 1992 [1887].

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SMITH, Barbara Herrnstein. “**Poetry as fiction**”. *New Literary History*, 2, 2: 259-281, 1971.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, leitura e recepção**. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [2006].

