

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

MARCOS HENRIQUE CASTRO SOARES DE ARAUJO

**FRAGMENTOS E POEMAS APÓCRIFOS:  
PAUL VALÉRY E MÁRCIO-ANDRÉ**

Brasília  
2017



# Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARCOS HENRIQUE CASTRO SOARES DE ARAUJO

**FRAGMENTOS E POEMAS APÓCRIFOS:**

**PAUL VALÉRY E MÁRCIO-ANDRÉ**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

Orientadora: Fabrícia Wallace Rodrigues

Brasília

2017

MARCOS HENRIQUE CASTRO SOARES DE ARAUJO

**FRAGMENTOS E POEMAS APÓCRIFOS:  
PAUL VALÉRY E MÁRCIO-ANDRÉ**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

**BANCA EXAMINADORA**

Fabírcia Wallace Rodrigues – Presidente  
Universidade de Brasília

Patricia Trindade Nakagome  
Universidade de Brasília

Victor Luiz da Rosa  
Universidade Federal de Minas Gerais

*A Osvado Gonçalves de Araújo.*

## **AGRADECIMENTOS**

À família pelo suporte incondicional.

À professora Fabrícia Wallace pela humanidade e pela gentileza em todo o processo de orientação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro.

A todos no Grupo de Pesquisa Poéticas da Memória pela amizade.

A todos no Grupo de Pesquisa Escritura: linguagem e pensamento pelas discussões.

Aos amigos e primos pelo diálogo.

A Ingrid por tudo, além dos nossos nove anos.

## RESUMO

Este estudo tratará aspectos de fragmentação, tradução, leitura, autoria e criação de *personas* ficcionais em textos do poeta francês Paul Valéry e do poeta brasileiro Márcio-André. Estes autores com propostas literárias tão diferentes entram em contato em 2014, quando o segundo lança o livro *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*.

Para iniciar a questão, lemos uma seleção de fragmentos dos *Cahiers* de Paul Valéry traduzidos por Augusto de Campos e publicados em *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. Em seguida, nosso alvo é a seleção de fragmentos reunida pelo próprio Valéry para os “*Trechos do Log-book de Monsieur Teste*”, um dos capítulos do conjunto que ele chamava de *Cycle Teste*. Num terceiro momento, analisaremos textos de *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*.

Nosso interesse maior é perceber como estas três seleções colocam em jogo conceitos de escritura, pensamento e as imagens dos personagens envolvidos. Mesmo que nossas leituras aconteçam em capítulos diferentes, pretendemos mostrar uma trama que possa atravessar todos os personagens e questões discutidas.

Palavras-chave: Paul Valéry, Márcio-André, fragmento, poesia, *personas* ficcionais.

## ABSTRACT

This study will discuss aspects of fragmentation, translation, reading, authorship and creation of fictional *personas* in texts of French poet Paul Valéry and Brazilian poet Márcio-André. These authors with such different literary purposes are put together in 2014, when the latter publishes the book *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*.

In order to start the matter, we read a selection of fragments from Paul Valéry's *Cahiers* as translated by Augusto de Campos and published in *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. Afterwards, our target is the selection of fragments made by Valéry himself for the “*Extracts of Monsieur Teste's Log-*

*Book*", one of the chapters at the ensemble that he used to call *Cycle Teste*. In a third moment, we analyze texts from *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*.

Our greatest interest is in perceiving how these three selections put in play concepts of writing, thought and the images of the characters bound to them. Even though our readings take place in different chapters, we intend to show a plot that can go through all characters and matters discussed.

Keywords: Paul Valéry, Márcio-André, fragment, poetry, fictional personas.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Estrofes do Cimetière Marin, alteradas por Godchot.....	38
Figura 2: Capa do primeiro <i>Cahier</i> de Paul Valéry .....	53
Figura 3: poema “enigma-poliedro...” .....	92
Figura 4: poema “espremida...” .....	93
Figura 5: poema “come tangerina” .....	94
Figura 6: poema “encontram-se...” .....	95
Figura 7: poema “Joia” .....	97
Figura 8: poema “uma dália...” .....	99
Figura 9: poema “a morte...” .....	100
Figura 10: poema “obrigado senhor” .....	101

## ABREVIATURAS

PVSP: CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. 2ª edição. São Paulo: Ficções, 2011.

C, I; C, II; C, III;...: *Cahiers, I-XXIX, Reproduction facsimilée des manuscrits*, 29 vols., Paris, CNRS, 1957-1961.

C1'; C2'; C3';...: *Cahiers 1894-1914. Édition intégrale*, 12 vols., éd. de Nicole Celeyrette-Pietri e Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1987-2012.

C1'', C2'': *Cahiers*, 2 tomos, Édition de Judith Robinson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974.

OE 1: VALÉRY, Paul. *Oeuvres 1. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, NRF, 1957.

OE 2: VALÉRY, Paul. *Oeuvres 2. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, NRF, 1960.

MT: VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Ática. 1997.

PAPVTMA: ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. FRAGMENTOS DE PAUL VALÉRY TRADUZIDOS POR AUGUSTO DE CAMPOS.....</b>	<b>17</b>
2.1 DA ESCRITURA DOS <i>CAHIERS</i> .....	17
2.2 DO FAZER E DO NÃO FAZER, DO POETA E DO ANTIPOETA, DO PODER .....	19
2.3 DO FORMALISMO ATÉ O LIMITE .....	23
2.4 DE UMA ESTÉTICA MAGRA .....	26
2.5 DA GEOMETRIA E DAS CIÊNCIAS: DO PENSAR AOS PERSONAGENS.....	29
2.6 DA DIFICULDADE COMO PROCESSO.....	31
2.7 DO PÚBLICO .....	36
2.8 DOS HOMENS, DO INUMANO, DO <i>HOMEM</i> .....	39
2.9 DAS NEGAÇÕES.....	41
2.10 DA VIDA AO <i>EU-PURO</i> .....	44
2.11 DA LINGUAGEM, DA LITERATURA E DOS EXERCÍCIOS DE PENSAMENTO.....	48
<b>3. FRAGMENTOS DE EDMOND TESTE SELECIONADOS POR PAUL VALÉRY.....</b>	<b>53</b>
<b>4. POEMAS APÓCRIFOS DE X TRADUZIDOS POR M-A .....</b>	<b>73</b>
4.1 SOBRE A “INTRODUÇÃO: BREVE RELATO QUASE ESCLARECEDOR” .....	74
4.2 SOBRE AS LEITURAS E AS SELEÇÕES DE POEMAS .....	76
4.3.1 <i>Capítulo 1: Toda matéria é leve quando dita levemente</i> .....	77
4.3.2 <i>Capítulo 2: Bestiarium Imaginaria</i> .....	84
4.3.3 <i>Capítulo 3: Livro das observações maquinais</i> .....	89
4.3.4 <i>Capítulo 4: Biblioteca-Tangerina</i> .....	92
4.3.5 <i>Capítulo 5: Debug is on the table</i> .....	96
4.3.6 <i>Capítulo 6: Joia</i> .....	97
4.3.7 <i>Capítulo 7: Campos Semânticos</i> .....	99
4.3.8 <i>Capítulo 8: Cazas</i> .....	103
4.3.9 <i>Capítulo 9: Monsanto</i> .....	108
4.3.10 <i>Capítulo 10: O Evangelho Segundo a água</i> .....	111
<b>5. TEORIA POR FRAGMENTOS .....</b>	<b>116</b>
5.1 SÍMBOLO E <i>PERSONALIDAD</i> .....	116
5.2 A MORTE .....	118
5.3 A EXIGÊNCIA .....	120
5.4 O PROVISÓRIO .....	129
5.5 MISTURA.....	133
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>143</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>145</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Trataremos aqui de uma trama textual envolvendo Paul Valéry, Augusto de Campos, *Edmond Teste* e Márcio-André, em níveis de escritura, leitura, tradução, autoria e edição. Analisando fragmentos e poemas, observaremos primeiramente o dizer literário em ato e, em seguida, como cada um daqueles personagens está implicado no discurso e nas ficções em que os textos os inscrevem ou os anulam.

A primeira seção de nosso texto tratará de alguns fragmentos dos *Cahiers* de Paul Valéry em traduções de Augusto de Campos no livro *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, publicado pela editora *Brasiliense*, em 1984, e pela *Ficções*, em 2011. Esta segunda edição traz poemas visuais de Augusto de Campos [“Serpoema”]; a tradução do poema *Ébauche d’un Serpent* [“Esboço de uma Serpente”]; três textos de Augusto de Campos sobre Valéry [“A serpente e o pensar”, “Esboço de um esboço” e “Valéry: eu mordo o que posso”]; um total de 98 fragmentos traduzidos à língua portuguesa na seção “Dos *Cadernos* de Valéry”; fragmentos traduzidos sobre o tema da serpente na seção “Penser: Serpent”, além de algumas reproduções dos desenhos e figuras da edição fac-similar dos *Cahiers* pelo *Centre Nationale de la Recherche Scientifique*. Dentro de todo este material, só nos ocuparemos dos fragmentos apresentados em “Dos *Cadernos* de Valéry”, pois a temática da serpente não é nosso objetivo de trabalho nesta dissertação.

O primeiro contato do público com os *Cahiers* de Valéry (sob este título) foi realizado enquanto o autor ainda vivia: o volume chamado *Cahier B 1910* sai como fac-símile em 1924, editado por Champion; em 1925 e 1926, pela NRF e em edição tipográfica de 1930, pela editora Gallimard. Cerca de doze anos após a morte de Valéry, todos os *Cahiers* vão a público em uma imensa edição fac-similar pelo *Centre Nationale de la Recherche Scientifique* em 29 volumes, um total de 26600 páginas, entre 1957 a 1961. Numa edição seguinte, os *Cahiers* sofreram recortes para que os textos fossem inseridos em antologias: dois volumes publicados pela Gallimard (*Bibliothèque de La Pléiade*), editados, anotados e apresentados por Judith Robinson, em 1973 e 1974. Desde 1987 a edição integral tipográfica dos *Cahiers* tem sido preparada por Judith Robinson-Valéry (como assinaria após casar-se com um dos filhos do escritor), Nicole Celeyrette-Pietri e toda uma equipe de pesquisadores, também pela editora Gallimard. Até o quarto volume, os subtítulos

referem-se às datas 1894-1914, a partir daí seguem com títulos anuais: 1900-1901, 1902-1903, sucessivamente. O volume mais recente foi publicado em maio de 2016, cobrindo os anos de 1914 a 1915; é o décimo terceiro tomo.

O que hoje chamamos de *Cahiers* de Paul Valéry eram exercícios diários de escrita e pensamento. Por cinquenta e um anos o homem escreve diariamente por volta das 4 às 8 horas da manhã. Para generalizar a forma: trata-se em grande parte de *prosa em fragmentos*. Para generalizar os temas: arquitetura, ciências biológicas, filosofia, geometria, álgebra, erotismo, música, física, artes visuais, psicologia, literatura, poesia, desenhos variados. Parecem-se menos com o que se imagina de um diário de escritor e mais com cadernos de reflexões de um polímata, o que nos remete ao ídolo que Valéry transfigurou em personagem num de seus primeiros ensaios: *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*.

A *fragmentação* não é de forma alguma exclusiva aos *Cahiers*. Os dois volumes das *Oeuvres* de Valéry somam muito mais de cinquenta textos em cada, contando com coletâneas de poemas, ensaios, textos ficcionais, conferências, estudos e reuniões de fragmentos soltos. Seguem títulos de alguns textos de Valéry em que este aspecto de sua produção se mostra claramente: *Album de vers anciens* (“Álbum de versos antigos”); *Fragments du Narcisse* (“Fragmentos do Narciso”); *Pièces sur l’art* (“Peças sobre a arte”); *Pétites études* (“Pequenos estudos”); *Instantants* (“Instantes”); *Mélange* (“Mistura”); *Histoires brisées* (“Histórias fragmentadas”); *Mon Faust [Ébauches]* (“Meu Fausto [Esboços]”); *Ébauche d’un Serpent* (“Esboço de uma Serpente”); *Fragments de memoires d’un poème* (“Fragmentos de memórias de um poema”); *Variété* (“Variedades”).

Recai-se no problema da origem para tratar as diferenças entre seus textos publicados em vida e os textos posteriores, como é o caso dos *Cahiers*. Eles podem ser lidos como a fonte do escritor, a produção mais duradoura e mais livre de seu trabalho. Contudo, sua extensão, as circunstâncias de criação e a importância destes cadernos só se tornariam largamente conhecidas depois da morte de Valéry. Qual texto é mais original? O que os leitores conhecem primeiro ou aquele que o escritor considera fundamental para o desenvolvimento de seu próprio pensamento?

A *originalidade* dos textos não é uma questão a ser respondida tão prontamente. O interesse em cadernos pessoais de um escritor morto só pode nascer após sua valorização pública, sua canonização, sua projeção de importância

num sistema literário. Pensar que o texto *clássico* é aquele ao qual todos podem ter acesso colocaria os *Cahiers* num local suplementar em relação aos textos mais conhecidos oficialmente, seriam como uma espécie de *a mais*. Por outro lado, o caráter quase secreto, manuscrito e caótico dos *Cahiers* cria um lugar diferente na obra de Valéry. Mesmo que atualmente as publicações tenham permitido seu acesso e sua leitura como parte integrante de sua obra, optamos por manter a tensão e levar em consideração o aspecto fragmentado do imenso conjunto. Segue a nota introdutória de Valéry ao volume chamado *Cahier B 1910*, a única publicação de parte de algum de seus cadernos em vida (sob este título):

Estas notas foram escritas no dia a dia em 1910. Estávamos bem longe de pensar que lhes daríamos enfim ao público./ Nós as deixamos em sua ordem que é uma desordem. Nós lhes respeitamos (...) as incorreções, os defeitos, as supressões. O texto é idêntico ao original, cuja reprodução fotográfica foi publicada por Édouard Champion. Às vezes é preciso se prestar aos monstruosos desejos dos amantes do espontâneo e das ideias em estado bruto. (*OE 2*, p. 571, tradução nossa).

Valéry faz parecer questionável a curiosidade dos leitores de seus cadernos – “desejos monstruosos por ideias em estado bruto” seriam tudo o que os futuros estudiosos dos *Cahiers* viriam a realizar tanto nas pesquisas quanto nos projetos de publicação, que perduram até hoje. Dessa forma, o exercício de montar alguma teoria *desfragmentando* o caos-*Cahiers*-Valéry é louvável, mas consiste numa tentativa de retirar do texto sua característica fundamental de inacabamento. Muitas de suas proposições se contradizem ao longo dos anos, como decidir por uma e ignorar outra? Outro perigo é a automática suposição de que todo o trabalho nos *Cahiers* e todas as “ideias em estado bruto” tenderiam a uma possível publicação; como se cada pedaço de “espontaneidade” num caderno de artista devesse desembocar necessariamente numa publicação. Um grande paradoxo dos *Cahiers* é o fato de Valéry desdenhar de sua forma caótica, ao passo que ela é um dos aspectos que mais interessa a pesquisadores como nós.

Enfim, chega-se à questão: o que escolher e como escolher? A imensidão composta por tantas pequenas partes faz a decisão parecer sempre arbitrária e resultar numa constante impressão de imprecisão (e constrangimento). Sendo necessário reduzir uma escritura sustentada por mais de cinquenta anos, o que eleger, o que destacar, o que recortar? Destaque, recorte e escolha (de material

literário) implicam num necessário afastamento em relação ao local original. Trazer partes dos *Cahiers* e inseri-las aqui, deslocá-las do aporte manuscrito pessoal e redigi-las como *corpus* literário de dissertação já implica um movimento fundamental: a questão do *fragmento* como tema e forma.

Optar por fragmentos de uma seleção já feita pode parecer arbitrário e ingênuo, mas a dissertação pretende mostrar que as análises dos fragmentos e da seleção como um conjunto dizem muito sobre quem os escreveu e sobre quem montou a seleção. Antes de explorá-la mais de perto, é preciso notar alguns detalhes. Os fragmentos traduzidos em “*Dos Cadernos de Valéry*” não possuem suas versões em francês e não trazem referências a suas publicações originais – segue-se o que nos é informado:

Da primeira parte dos Cadernos (...), na edição estabelecida por Judith Robin (Pléiade), destilei estes quase-analectos valerianos, nos quais enxertei títulos-lembretes com palavras extraídas, quase sempre, dos próprios textos. Diário de diário. Fragmentos de fragmentos. Fiz isso, a princípio, para uso doméstico, sem pensar em publicação, só porque eles me diziam muito mais do que muitas páginas da maior parte daquilo que se convencionou chamar de crítica. A meio do caminho, achei que essa leitura-tradução poderia interessar a mais pessoas, ou pelo menos instigá-las à leitura dos Cahiers. (PVSP, p. 68-69).

De antemão, Augusto de Campos inscreve sua posição sobre os fragmentos que traduz. A carga de doutrina que se pode inferir do termo “analectos” é ínfima se nos atentarmos ao fato de que sua carga crítica se impõe muito mais. Todos os fragmentos<sup>1</sup> são grafados em itálico, alguns com prováveis grifos do autor. Assim como há títulos enxertados (alguns poucos são do autor) antes de cada fragmento, preferimos separar e classificá-los em subcapítulos de acordo com seus temas para que a leitura possa se tornar mais fluida. Isso implica numa alteração da alteração, numa reorganização da reorganização. Muitos deles se comunicam, quase se repetem e podem ser lidos segundo outras chaves; nossa classificação não pretende isolá-los do conjunto em que os encontramos.

As citações não pretendem *simular* a leitura do texto original; como recortes, afastam ainda mais a posição das traduções em relação ao texto de origem. Na medida da necessidade (e da curiosidade), cotejaremos as versões em francês de

---

<sup>1</sup> Mesmo os fragmentos mais curtos serão citados com recuo à esquerda da página para que ganhem destaque visual no texto.

alguns fragmentos. É importante salientar que, além de traduzidos, muitos deles têm partes suprimidas. Fragmentos dos fragmentos são deixados de lado e não nos interessa tentar determinar os motivos de Augusto de Campos. A análise do segundo capítulo opera *uma certa* imaginação de Valéry através de *uma certa* seleção. É preciso diferenciar: o que chamamos de *imaginação* é a persona ficcional em ato. Quando se cria uma adjetivação à pessoa por trás, o que se faz é coloca-la no campo da *imagem*. Nossa tentativa é não propor *imagens* (reavaliadas, atualizadas, enviesadas) ao homem, quando muito ao personagem que se faz na enunciação.

O terceiro capítulo analisará os “Trechos do *log-book* de Monsieur Teste”. A edição consultada das *Oeuvres* de Valéry indica em nota que este conjunto foi publicado em 1925 sob o título *Edmond Teste: Extraits de son Log Book*, na 5ª edição da revista *Commerce*. “Valéry utilizou seu próprio *Log-Book* de 1896 (*Cahiers*, I, pp. 123-140). Os primeiros cadernos foram intitulados *Journal de Bord* (1894), “*Docas*” (1895), *Self-book* (1895)” (*OE2*, p. 1393, tradução nossa). Um interessante jogo ficcional se impõe ao leitor de Valéry: o escritor cria um personagem e lhe confere a autoria ficcional dos fragmentos que escreve em seu caderno. Em que momento o fragmento deixa de *falar sobre* Valéry e passa a ser exercício escritural de um personagem?

O que hoje se conhece como a coletânea de textos intitulada *Monsieur Teste* (ou *Senhor Teste*, na edição portuguesa) é um conjunto composto por dez textos. Cinco deles foram publicados em diferentes datas e reunidos pela primeira vez em 1926 (“Prefácio” [para a segunda tradução inglesa], “Uma noite com Monsieur Teste”, “Carta de Madame Émilie Teste”, “Trechos do Log-Book de Monsieur Teste”, “Carta de um amigo”). Os restantes (“O passeio com Monsieur Teste”, “Diálogo, Para um retrato de Monsieur Teste”, “Alguns pensamentos de Monsieur Teste”, “Fim de Monsieur Teste”) não foram publicados em vida por Valéry. A edição consultada traz a seguinte nota:

Paul Valéry reunira, antes de sua morte, um conjunto de notas e rascunhos para usá-los numa nova edição de *Monsieur Teste*./ Os

fragmentos que se seguem, e que pertencem a épocas muito diversas, foram escolhidos nesse conjunto. (MT, p. 89)<sup>2</sup>.

Nossa decisão de concentrar a análise nos “Trechos do Log-Book” pretende continuar a questão do fragmento e observar suas implicações como textos de um personagem. Como escrever sobre um texto tentando levar em consideração que seu autor-em-obra tenha apenas sido visto, mas nunca tenha vivido? De antemão, podemos dizer que ler fragmentos de um escritor e montar uma imagem mais ou menos fiel ao texto é bastante diferente de imaginar um personagem altamente abstrato através de “sua” linguagem fragmentária. Nos dois casos, trata-se de imaginações de personas através de exercícios escriturais. O que Valéry tem de real, Teste tem de impossível? O que os fragmentos nos dão não são verdades factuais, mas construções de pensamento de cada um.

O quarto capítulo traz como *corpus* uma seleção do livro *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Este título sugestivo nos faz repensar o poeta francês através de uma nova coletânea de textos. São dez livros de poemas com propostas estéticas muito diferentes da produção oficial e reconhecida de Valéry. Antes da análise dos poemas, uma reflexão inicial sobre a introdução do volume situará a trama dos indícios paratextuais, da tradução e da autoria. Além da aventura na pré-ficção inicial, a investigação consiste sobretudo em analisar os poemas e suas questões. A voz do poema, sua enunciação e sua realização na leitura são opostas à interpretação do *eu-lírico* como querer-dizer do poeta. As personas poético-ficcionais só podem ser vislumbradas a partir do dizer do poema.

O quinto capítulo tratará mais detidamente dos textos teóricos a que os caminhos da dissertação nos trouxeram. A opção por dedicar um capítulo para eles tem a única ressalva de salvaguardar as leituras que surgem a partir dos fragmentos como fragmentos. Não nos pareceu proveitoso inserir teorizações alheias no meio de nossas propostas de interpretação dos textos literários. Sabe-se que a bibliografia crítica e teórica sobre Valéry é imensa e não é nossa intenção percorrer toda a sua extensão. Não procuramos uma metodologia homogênea para aporte dos problemas a que nos propusemos tratar. Quando as relações entre um fragmento e

---

<sup>2</sup> « *Paul Valéry avait, avant sa mort, réuni un ensemble de notes et d'esquisses avec l'intention de les utiliser pour une nouvelle édition de M. Teste./ Les fragments qui suivent et qui appartiennent à des époques très différentes, ont été choisis parmi cet ensemble.* » (OE 2, p. 56).

um texto teórico se mostrarem muito apelativas, marcaremos por notas que as questões serão retomadas adiante.

## 2. FRAGMENTOS DE PAUL VALÉRY TRADUZIDOS POR AUGUSTO DE CAMPOS

*Debruçado sobre os Cadernos de Paul Valéry*

*Quem que poderia a coragem  
de viver em frente da imagem*

*do que faz, enquanto se faz,  
antes da forma, que a refaz?*

*Assistir nosso pensamento  
a nossos olhos se fazendo,*

*assistir ao sujo e ao difuso  
com que se faz, e é reto e é curvo.*

*Só sei de alguém que tenha tido  
a coragem de se ter visto*

*nesse momento em que só poucos  
são capazes de ver-se, loucos*

*de tudo o que pode a linguagem:  
Valéry – que em sua obra, à margem,*

*revela os tortuosos caminhos que,  
partindo do mais mesquinho,*

*vão dar ao perfeito cristal  
que ele executou sem rival.*

*Sem nenhum medo, deu-se ao luxo  
de mostrar que o fazer é sujo.  
(João Cabral de Melo Neto).*

---

### 2.1 DA ESCRITURA DOS CAHIERS

*Estes cadernos são meu vício. São também contraobras, contra-acabados. (PVSP, 2011, p. 71)<sup>3</sup>.*

Definindo o objeto que se faz e o fazer do objeto de uma vez só. O peso do vício é agravado por sua organicidade: o vício *no* e *do* corpo do escritor. Ele só

---

<sup>3</sup> O fragmento foi suprimido. Originalmente ele diria: “Estes cadernos são meu vício. São também contraobras, contra-acabados. No que concerne ao “pensamento”, as obras são falsificações, porque elas eliminam o provisório e não reiterável, a instantaneidade e a mistura pura e impura, desordem e ordem” (tradução nossa do texto a seguir, a partir de “No que...”). « *Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-oeuvres, des contre-fini. En ce qui concerne la «pensée», les oeuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre* » (C, XX, p. 678).

existe na obsessão pelo escrever e pelo ato de escrita, contra seu acabamento e seu fim. Quanto mais se escreve, mais os cadernos pedem corpo, tempo e vida. A definição se faz numa relação de posse: ele possui o vício e o vício o possui. A *contraobra* nunca pode estar aí, nunca se dá presentemente a si e seu autor (se este é o termo) recusa-se a dar-lhe como obra, o máximo de concessão acontece por (contra) partes. A prontidão (no sentido de disponibilidade) é o fim de um exercício de pensamento que não poderia senão ser abandonado. Como uma nota intempestiva, o fragmento tenta dar uma materialidade (mesmo que provisória) a uma ideia que poderia ter sido perdida para sempre.

Levando ao limite, nem o acesso ao caderno original seria um acesso à obra, que acontece apenas no ato de escrita. Mas e a leitura? A leitura da *contraobra* fragmentária pode ser intervalar (entre uma porção de texto e outra), pontual (*Cahier B de 1910*), cronológica (publicações sequenciais), guiada por temas (edições de 1973 e 1974), selecionada segundo uma pesquisa (estas traduções de Augusto de Campos), pontual (como uma epígrafe). Em qualquer caso, uma questão de acesso se impõe ao fragmento: há diversas formas de fazê-lo circular e nenhuma pode ser dita mais original que o calhamaço de papéis pessoais do autor morto. Tal leitura ocorre por um acaso de acesso e por uma exigência. O primeiro é a fatal “obrficação” dos *Cahiers*, o segundo é a morte que finda a vida e o vício<sup>4</sup>.

*...rejeitar t(odos) os termos que eu não sei traduzir em não-linguagem; ou registrá-los, ao menos com este caráter provisório, exterior – inacabado, que é o da maior parte dos nossos “pensamentos”<sup>5</sup>. (PVSP, p. 82).*

Escrever sobre escrever – ensaiando o próprio ato em ato. A atividade de pensamento cria seu processo e o registra, como única alternativa ao descarte.

---

<sup>4</sup> Se a relação entre texto e corpo não é demasiado forçada, então a figura de exumar um corpo de autor após a morte, através da leitura, também não é. Mas em que medida isso é mesmo um corpo de um escritor? Até que ponto remontar o texto ao corpo do autor é um movimento tão produtivo? Como estes fragmentos são algo mais do que as cinzas de seu tempo? Um outro fragmento se impõe aqui: “De manhã, preciso deste caderno junto com meu cigarro – e a necessidade é a mesma. Padeço sem isso. O caderno é mania, mas o hábito é tão velho e forte que o próprio “valor” das coisas que vêm do espírito (ainda meio adormecido) ao caderno é hábito.” (*C1*”, p. 12, tradução de Mônica Costa Neto em *A espiral da escrita que conduz os Cahiers de Paul Valéry*, in: Revista de Teoria da História Ano 7, Volume 14, Número 2, Universidade Federal de Goiás, Novembro/2015, p. 204).

<sup>5</sup> Este fragmento poderia muito bem figurar na seção “DA LINGUAGEM, DA LITERATURA E DOS EXERCÍCIOS DE PENSAMENTO”, mas focar sua leitura como momento da escrita do fragmento no caderno nos pareceu mais interessante.

Como pode haver um *saber fazer* na atividade de “traduzir em não-linguagem”? Remover a voz, a materialidade, a intenção, a visualidade, até qual limite da linguagem? Sustentar uma essência que ainda não é linguagem ou abusar do que é linguagem até que isso se denegue e uma outra coisa possa surgir? Um fragmento do fragmento foi arrancado, o início de seu argumento não nos é dado. O que Valéry faz é escrever um não-saber, um não-saber-fazer, ou ainda-não-saberes-a-cada-vez. O que lhe resta é escrever apesar de um *não-saber essencial*, da fluidez das notas, da fugacidade de cada pensamento e tentar guardar cada provisoriedade<sup>6</sup> no caderno.

## 2.2 DO FAZER E DO NÃO FAZER, DO POETA E DO ANTIPOETA, DO PODER

*Em mim, o crítico está sempre ocupado com o fazer./ Assumo a posição de autor para julgar uma obra. Eu sei ou não sei fazer o que examino. (PVSP, p. 80).*

*Sempre fiz meus versos, observando-me fazê-los, no que jamais fui propriamente poeta. (PVSP, p. 87).*

Não poder ler sem imaginar o objeto a partir das próprias capacidades de produção é um critério ao mesmo tempo arrogante e exigente. Contudo, separar a prática da análise, a escrita da leitura, o objeto estético do sujeito observador são atitudes que tornam a atividade crítica sempre secundária em relação à originalidade da escrita. Assim, o poeta também depende do crítico, como a escritura depende da leitura. A crítica e os processos de escrita se desenvolvem simultaneamente. A distância que até hoje alguns críticos tomam por verdadeira entre sua atividade e a dos autores se baseia num distanciamento e numa assunção de inferioridade em relação a um ato mais original, mais espontâneo e mais nobre do que a mera crítica.

Mesmo se considerando menos poeta em sua criação por este motivo, Valéry não abdica de um fazer crítico como critério de sua escritura. O contrário também acontece, ele não pode negar à (sua) inteligência criadora uma potência de realização com base na compreensão do funcionamento do texto que examina.

---

<sup>6</sup> Voltaremos a esta questão em nosso capítulo teórico com o texto de TSUKAMOTO, Masanori: « *L'éternellement provisoire* » - *une poétique du fragment chez Paul Valéry*. In: *Littérature*, n°125, 2002. L'oeuvre illimitée. pp. 73-79.

Trata-se de uma vigilância da criação sempre preocupada com a possibilidade de realização.

*Poeta me dizem – mas eu não compreendo. (PVSP, p. 90).*

*Ser poeta, não. Poder sê-lo. (PVSP, p. 72).*

*E no entanto eu não queria fazer um poeta – mas apenas poder sê-lo. (PVSP, p. 83)<sup>7</sup>.*

Ser identificado na classe dos poetas irrita Valéry nestes fragmentos. Ele parece sentir que sua potência poética é subtraída pela inclusão em um grupo que, no mais das vezes, não compreenderia sua atitude com o verso e cuja atividade não condiz com a sua. Mesmo que a poesia não seja a única forma de conduzir sua pesquisa, ele não encontra outro caminho de alcançar o que pela poesia e apenas por ela poderia ser realizado.

Inicia-se a questão: O que o poeta é? O que o poeta faz? O poeta só é poeta num intervalo de não ser, durante um ato de escrita. A recusa simultânea da alcunha, da projeção pública e da função não é o que faz o poeta mais poeta, por uma nobre modéstia. Aqui é a consciência da potência de trabalho que diz mais do que o assumir-se poeta por inspiração. Poder sempre adiado, nunca *aí*, nunca presente, *ser* em outro dia, outro momento, jamais no agora. Uma potência ilimitada de representar seria insuficiente, a saída é um perpétuo adiamento do próprio dizer. Ainda que se trate aqui de um momento de escrita, o *ser poeta* não aceita ser presentificado mesmo durante a escrita do fragmento. O poeta adiado não se assumirá ou se revelará plenamente através de sua obra máxima, ainda menos numa sobra de seu exercício.

*Poder ser*: afastamento perpétuo do presente, da conjugação e atualização do verbo Ser. Talvez um deslocamento do *ser poeta* para um horizonte de possibilidade que é o da própria potência da palavra poética. O poeta projetado aí como um homem que se mantém neste tempo suspenso por gestos de escrita até sua morte. Valéry quis alçar suas metas tão longe quanto isso – o poeta em ato finaliza seus poemas; Valéry desejava que o recolhimento e o trabalho com cada obra fosse infinito e que ela mantivesse sua potência em seu inacabamento.

---

<sup>7</sup> O que nos ajuda a entender melhor o estranho fragmento “*Eu me amo em potência – me odeio em ato*”. (PVSP, p. 76). O ato finaliza tudo o que ainda não é na potencialidade.

*Talvez rei (roi) — talvez nada (rien) – mantenho minha indecisão, recuso o nome, só quero estar sempre perto de quase tudo, sem me abandonar – poder, poder, sem cessar, o exercício importa pouco. (PVSP, p. 71).*

Ser segundo uma possibilidade de escolha e criação: entre o alto e o zero, entre o régio e o vazio, numa leve alteração de som e sentido. O que não se aceita abandonar: a primeira pessoa (como pronome oblíquo), as ‘propriedades’ do *eu* escrito, a decisão pela indecisão, uma nomeabilidade rechaçada, uma posição marginal no texto entre quase presença e ausência. Clamar por potência plena em sua indefinição, a ponto de desdenhar até de sua materialização em texto – mantem-se no horizonte do talvez. Numa postura radical de ser e poder, o escritor neste fragmento não passa de pressuposição. Como este fragmento perdido na imensidão de outros pode dizer todo este desígnio através um eu implícito?

*Se o bom senso me permitisse fixar-me uma meta, eu escolheria por meta e por ideal poder fazer com toda a clareza, e por análises, tudo o que se pretende que precise de trevas e de caos para ser produzido. (PVSP, P.76).*

A clareza é o único método concebível à produção de *obscuridade*. O fragmento gira em torno da imaginação de um processo estético que permita jogar com clareza e caos; sendo a primeira a técnica absoluta e o segundo o artifício de um efeito. Pretende-se o controle do arbitrário até o limite; ele é, no dizer do fragmento, idealmente analisável – o objetivo maior de operação é ter o poder de ordenar qualquer valor impreciso.

*Terminei por conceber o trabalho literário de uma forma que me aparta dos literatos – e da prática. (PVSP, p. 86).*

*Meu princípio literário é antiliterário. (PVSP, p. 91).*

*Sou um poeta que uma grande parte das coisas reputadas poéticas toca pouco e às vezes entedia. (PVSP, p. 90).*

*Tenho o instinto de não escrever – e portanto de não pensar, de não apanhar quando vem ao pensamento – as coisas de uma vez. No que sou antipoeta por caráter, por recusa. (PVSP, p. 89).*

Para Valéry, as “coisas reputadas poéticas” estão cheias de literatura e ela, por sua vez, está cheia de assuntos que não o interessam. O que é literário demais na poesia não é *poiesis*. Valéry não suporta este tipo de literariedade que é excesso de matéria e o tipo de poeticidade que é mero falatório. O *antipoeta* Valéry não se admite classificado como um artista cujo processo seja similar ao dos autores de romances ou mesmo ao da maioria dos poetas.

A fragmentação não é apenas um resultado na forma do texto; é, sobretudo, um processo de criação e pensamento: recusar-se a pensar e escrever “de uma vez” implica não finalizar a “coisa” no mesmo instante em que ela se inicia, mas em pulverizá-la e ruminá-la ao longo de um tempo indefinido. Não é a prodigalidade de poemas prontos ou a produção em série que faz a grandeza do poeta, mas seu cuidado sério com aquilo que produz.

*O que eu sei fazer me entedia; o que eu não sei fazer me entristece.*  
(PVSP, p. 73).

*Meu trabalho é um trabalho de paciência executado por um impaciente.* (PVSP, p. 75).

Não há melhor saída entre produção e não-produção. A angústia da qual Valéry não pode escapar é exatamente seu próprio método, pois sua fidelidade a ele não permite. *Já poder fazer* afeta-o como passado e *não poder fazer* afeta-o como incerteza de poder no futuro. O fragmento é como uma pequena queixa solta num diário<sup>8</sup>, ou quase uma conversa do *eu* sobre sua própria consciência de criação. Trabalhar na tensão e na distância entre o trabalho e seu executor. Afasta-se aqui a crença no escritor que se plenifica na realização do texto. O que estes fragmentos mostram é que Valéry encara seu trabalho como um dever difícil de suportar, uma luta interior. O *Cahier* é aqui um espaço no qual a arrogância espiritual de Valéry tanto se constrói como se refreia e dá lugar a um tipo de desabafo ou lamentação de seus limites. O que o fragmento desabafa é uma fragilidade que se expõe na busca obsessiva do artista pelo próprio Fazer. Não se trata de uma investigação resignada, mas da constatação de um limite da potência de criação. O *eu* se queixa de sua “performance de produção espiritual” entre os extremos do tédio e da decepção mediados por um poder operativo.

---

<sup>8</sup> Mesmo que em alguma passagem Valéry diga que o que escreve não é “seu diário”. “*Je n’écris pas « mon journal »*” (C1”, p. 13).

## 2.3 DO FORMALISMO ATÉ O LIMITE

*Se nós fôssemos verdadeiramente “revolucionários” (à maneira russa), ousaríamos tocar nas convenções da linguagem. (PVSP, p. 91).*

*A obra deveria sustentar-se por si própria em virtude de sua estrutura – e não por suas semelhanças e vínculos exteriores. (PVSP, p. 91).*

*E eu decidi não me deixar manobrar pela linguagem. O que devo, em parte, ao trabalho de poesia sob condições formais, o qual induz a tomar as palavras e as ideias por sua manejabilidade material. (PVSP, p. 83).*

*Minha ambição literária foi a escrita de precisão. O conteúdo, indiferente. (PVSP, p. 88).*

Os fragmentos dizem por si mesmos: os preceitos críticos e estéticos insistidos aqui deslocam o foco de questão da obra do conteúdo para a forma. O virtuosismo do verso é aqui o mínimo para que um poeta possa ser considerado um artista da palavra. Aludida no primeiro fragmento, a “maneira russa” é tanto a proposta da crítica quanto da política do texto a partir da linguagem, como inaugurada pelo grupo dos formalistas russos nas primeiras décadas do século XX<sup>9</sup> (mesmo que o Formalismo Russo só chegue à França oficialmente através de Roman Jakobson, muito depois de Valéry).

As fragilidades da crítica temática são várias. Primeiramente, a tendência a se reduzir a obra literária ao que é dito, como se o conteúdo fosse a essência e o objetivo da obra. Outra consequência imediata deste tratamento é valorizar uma ideia central que o autor (sob a desculpa da obra) deseja comunicar, enquanto se subestima ou se ignora o caráter material da estrutura *em ato* no texto. O tematismo centraliza o dizer numa referência exterior, supondo sua presença, sua representação e sua transparência através da palavra.

A rejeição opiniosa de Valéry ao conteúdo não é mais que uma estratégia de assumir uma política textual. Suas obras poéticas até possuem *temas*, mas sua

---

<sup>9</sup> Como adendo a esta questão: Florian Pennanech apresenta em 2011 o artigo “*Valéry et la Nouvelle Critique*”, no qual remonta a influência de Valéry na cena crítica francesa dos anos 60. Já no início do texto, a Nova Crítica é considerada “hereditária” de Valéry. Sua leitura teria marcado uma clara divisão entre a crítica temática e a crítica dita estrutural. PENNANECH, Florian. *Valéry et la Nouvelle Critique*. Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document1427.php>, consultado em 16 de novembro de 2016.

abstração os torna bastante *obscuros*<sup>10</sup>. A atenção inicial a estrutura e linguagem torna qualquer tema menos aparente por si só, além de criticar radicalmente a própria noção de referencialidade. Nestes fragmentos, fica claro que a atitude de Valéry é mover de um polo a outro da dicotomia Forma X Fundo. Entretanto, alguns outros fragmentos tratam o problema por outro viés:

*A indissolubilidade da forma e do fundo. (PVSP, p. 88).*

*Singular movimento interior que me conduziu, de uma parte a não querer considerar senão a forma das expressões, na sua objetividade, em sua estrutura geral e por classes de um grupo inteiro; – e de outra, a aprofundar o fundo – até o informe, até o puro inexprimível... (PVSP, p. 86).*

*Desenvolvo minha ideia, porque ela me fala do meu “intelectualismo”. Eu lhe digo que não se deve confundir – que eu sou um formal – e que o fato de proceder pelas formas a partir das formas em direção à matéria das obras ou das ideias dá a impressão de intelectualismo por analogia com a lógica. Mas que essas formas são intuitivas na origem... (PVSP, p. 78).*

Aqui o texto é pensado como uma implicação mútua entre forma e fundo, isso estaria em sua própria concepção. Mesmo quando se dá algum crédito ao conteúdo, ele deve ser filtrado ao máximo possível para que possa fazer jus ao rigor de sua forma. Como por hábito, Valéry inscreve seu processo próprio visando uma objetividade que o apaga; este é o primeiro movimento. O segundo consistiria em explorar a abstração do conteúdo até o ponto em que ele deixe de ser apenas conteúdo. Esta pode ser considerada uma meta temática da poesia de Valéry: o *puro inexprimível*.

No último fragmento citado, Valéry coloca seu formalismo num outro nível. Sua atitude de iniciar a leitura pela forma não se explica por ser este o caminho padrão que um *intelectual* lógico tomaria. O olhar de Valéry para as formas não funciona numa operação dedutiva. O intelectualismo, como ele o compreende, é necessariamente um processo de intelecção através da intuição. Como no fragmento anterior, há um limite em que a rigidez se torna fluida e o que era estrutura se torna matéria imprescindível para preencher o vazio. O ornamento é um arbitrário *feito* como o mais necessário. O trabalho poético consiste no controle do acaso através de uma organização e imposição numa forma. Ele é abstraído de seu

---

<sup>10</sup> Voltaremos a esta questão mais adiante, na subseção “DO PÚBLICO”.

traço fortuito e se torna um *arbitrário voluntário*. Neste sentido, a liberdade na arte da poesia é a obediência a condições muito rigorosas, pois a linguagem é um campo de arbitrariedade – a palavra sempre significa mais do que se supõe. O poema é um tipo de produção de leis “locais e gerais”, pois não trata de valores fixos e invariáveis além de sua forma.

*Um escrito só vale: 1º) pela estranheza, a surpresa, a distância que guarda com o meu pensamento – ou 2º) pelo grau de precisão que ele me traz. É preciso que eu seja ou enriquecido, destravado, ampliado, ou então precisado, isto é, amadurecido, acabado, delimitado, tempo-ganho. (PVSP, p. 87).*

Resumem-se as possibilidades de valoração do texto através de sua recepção intuitiva. Por um lado, ele pode exceder, abranger e atravessar o espírito do leitor. Uma materialização do impensado que o faz desejar este novo ‘modelo de sensibilidade’ (tratando *escrito* como um poema). Por outro lado, o texto pode *causar* sua precisão no espírito, fazendo com que ele se sinta delimitado nesta imposição. Ou abrangência de perspectivas, ou clausura imposta.

*Isto me impressiona, há 40 anos – que as especulações feitas com rigor conduzam a mais estranhezas e perspectivas possíveis e inesperadas que a fantasia livre – que a obrigação de coordenar seja mais produtora de surpresa que o acaso. (PVSP, p. 79).*

A estreiteza das condições de produção impostas pelo artista só podem produzir um tipo de surpresa atrasada. Caso contrário, nem ela seria surpresa e nem as condições seriam obrigatórias. Valéry não rejeita o acaso que desaba na fluidez da leitura, mas não o suporta como parte da urdidura textual. A fantasia livre não é capaz de arte, exatamente porque sua suposta liberdade é falsa. O conteúdo não se basta como produtor de acaso, sua relação inseparável com a forma é necessária para surpreender o pensamento numa consistência das condições a que a produção se submete.

Valéry pode ter sido o primeiro a ler aquele que se tornaria o poema paradigmático para toda a poesia a partir de então: *un coup de dés jamais n’abolira le hasard* – de seu mestre Stéphane Mallarmé. Em “Mallarmé segundo Valéry”, João Alexandre Barbosa traça a admiração ao primeiro em textos do segundo. Em tradução do autor, este é o olhar de Valéry sobre *um lance de dados*:

O conjunto me fascinava como se uma constelação nova tivesse surgido no céu; como se uma constelação tivesse aparecido e enfim significasse alguma coisa. Não assistia eu a um acontecimento de ordem universal que me era representado sobre esta mesa, neste instante, por este ser, este audacioso, este homem tão simples, tão doce, tão naturalmente nobre e elegante?...<sup>11</sup> (VALÉRY apud. BARBOSA, 2007, p. 38).

## 2.4 DE UMA ESTÉTICA MAGRA

*Nos livros, como nos pratos, só gosto do que é magro. (PVSP, p. 77).*

Exprime-se numa rápida 'tirada' toda uma recusa à quantidade, ao volume e ao excesso. O comprimento dos livros tende a engordá-los com matérias inessenciais. Há implicações deste raciocínio ao processo estético, à apreciação dos gêneros literários e às condições de publicação: menos narrativas pessoais, menos falatório, menos historietas, menos conteúdos privados; tudo isso a troco de mais detalhes, mais formas breves, mais precisão.

Apesar de Valéry ser reconhecido sempre como um grande poeta, sua produção neste gênero não é numerosa: além dos exercícios pessoais, e de esparsas publicações em revistas, as aparições de seus poemas acontecem em 1917 com *La Jeune Parque*, em 1920 saem *Le Cimetière Marin* e a coletânea *Album de Vers Anciens*, e em 1922 vai a público a coletânea *Charmes*.

*Atribui-se geralmente a não-produção à "esterilidade". Mas é uma tolice. De resto, não vejo inconvenientes maiores em não fazer – desde que se igualem a zero os resultados exteriores. Malthus é um gde homem, até na ordem intelectual. Pensem no que se torna este reino à medida que as obras se acumulam! (PVSP, p. 81).*

Excluindo uma noção de que o artista que não produz estaria em dívida com o público ou consigo mesmo; enquanto a atividade interior está ativa já existe desenvolvimento. Não publicar produz frutos que devem permanecer secretos. Entretanto, o que o fragmento diz é que o silêncio poderia ser mantido sem problemas ao mundo, o contrário de dizer que cada homem precise ser um poeta e cometer versos. Tentamos considerar o elogio a Thomas Malthus e sua transposição

---

<sup>11</sup> OE 1, p. 624.

da teoria política para o campo intelectual mais no sentido de uma economia da quantidade de ideias do que numa censura e controle de seu conteúdo. Valéry passaria sua vida a defender a esterilidade de Mallarmé<sup>12</sup> contra os ataques de seus antagonistas.

Ainda sobre a questão da publicação em Valéry – seus poemas mais conhecidos – a “Jovem Parca” e o “Cemitério Marinho” sofreram diversas teorizações, reescrituras e alterações conceituais antes (e mesmo depois) de serem publicados. Sobre o primeiro, foi preciso que o amigo André Gide, a pedido de Gaston Gallimard, insistisse para que Valéry o permitisse publicar por esta editora. O segundo foi praticamente arrancado das mãos de Valéry por um editor que o visitara:

(...) Nosso saudoso amigo, Jacques Rivière, tendo vindo visitar-me encontrou-me em um “estado” desse *Cemitério Marinho*, sonhando em corrigir, em suprimir, em substituir, em aqui e ali.../ Ele não sossegou enquanto não o leu; e tendo-o lido, enquanto não o arrebatou. Nada é mais decisivo do que o espírito de um diretor de revista./ Foi assim que, *acidentalmente*, fixou-se a forma desta obra. Não tenho mérito nisso. Além disso, não posso voltar para qualquer coisa que tenha escrito sem pensar que faria algo totalmente diferente se alguma intervenção estranha em uma circunstância qualquer não houvesse rompido o encantamento de não terminar. (VALÉRY, 2011, p. 175).

Esta breve cena explica ficcionalmente o que aqui temos tratado de forma abstrata como o recolhimento extremo do poeta com a obra em estado de inacabamento. O poema, a coisa feita da atividade, depende do desencantamento, da interrupção, da quebra com a origem. O poeta, no sentido de Valéry, não publica até que uma circunstância exterior o obrigue.

*Só leio romances e jornais por exceção. (PVSP, p. 79).*

*Que pequeno apetite (petit appétit) de leitura é o meu! Como é possível engolir todos esses livros, esses romances ingleses? (PVSP, p.84)*

*Tenho uma espécie de tédio dos “acontecimentos” – e como não posso suportar o comprimento (longueur), talvez menos ainda possa aguentar as cenas “históricas”, os quadros e os efeitos sucessivos. (PVSP, p. 85).*

---

<sup>12</sup> “A poesia de Mallarmé nos diz *nada*. que não é o mesmo que nada dizer. É o silêncio anterior ao silêncio”. (PAZ, 2013, p. 63).

Entre pequenas tiradas e explicações pessoais à insipidez da maior parte da prosa, assume-se um apetite pelo pequeno e um pequeno apetite pelo que é grande demais para mastigar de uma vez. Uma das obras de apreço do jovem Valéry foi o estranho romance “*A rebours*” de Joris-Karl Huysman. Hoje apenas podemos imaginar o que Valéry leria nas obras em prosa de Jorge Luis Borges, de Ítalo Calvino ou de Osman Lins; entretanto, sabemos que ele leu muito pouco de Proust, porque “a própria arte do romancista” lhe era “uma arte quase inconcebível” (OE2, p. 25, tradução nossa). Em seu texto “*Hommage a Marcel Proust*” ele define o gênero romance:

Todo gênero literário nasce de algum uso particular do discurso, o romance sabe abusar do poder imediato e significativo da fala, a fim de nos comunicar uma ou várias “vidas” imaginárias, no qual institui os personagens, fixa o tempo e o local, enuncia os acidentes, que ele encadeia por um espectro de causalidade mais ou menos suficiente. (OE2, p. 770, tradução nossa).

O que nos inicia ao problema do seguinte fragmento:

*O espírito faz romance durante todo o tempo; e frequentemente uma espécie de poesia sem arte. O espírito não especializado é eminentemente “literário”. A literatura se opõe à Poesia por não liberar um mundo separado – de relações. Por não manifestar uma certa... curvatura própria. (PVSP, p. 81).*

Através da distinção entre dois tipos de fazer de dois diferentes tipos de espírito, compreende-se de outra forma a primazia da poesia sobre a prosa para Valéry. De acordo com o fragmento, o discurso usual do pensamento é romanescos; ele é menos artístico que o que a poesia por ser um discurso demasiadamente “literário”. A poesia funcionaria em seu próprio mundo, no mundo feito que é o poema – inteiramente constituído por relações *curvas* entre palavras, sons e imagens. Enquanto isso, no discurso do romance estas relações internas são diluídas pelo volume do texto, dissipando a clareza das relações em acidentes e se referindo a um mundo que não necessariamente estaria em jogo na sua construção textual.

Obviamente o romance e a prosa em geral possuem seu tipo de *curvatura*. O que Valéry faz aqui é argumentar em favor de uma estética enxuta através deste

artifício a mais que a poesia teria em relação à prosa: sua recusa ao comprimento, sua *finesse* de cortes e seu desvio da linearidade. No excerto de um poema de Valéry, cria-se o *não-fazer* como profundidade e a sublimação da substância vital no corpo inerte da “*Palma*” :

Dias vazios, como dizes,  
E vãos para o universo  
Possuem ávidas raízes  
Que animam o chão adverso.  
Essa substância assim feita  
Fios, pelas trevas eleita,  
Não deixa, e nunca a impedem,  
Até as entranhas do mundo,  
De ir ao curso profundo,  
À água que os cimos pedem.  
(VALÉRY, 2013, p. 113, 115)<sup>13</sup>.

## 2.5 DA GEOMETRIA E DAS CIÊNCIAS: DO PENSAR AOS PERSONAGENS

*... e em suma, a partir de então, não apreciei, não estimei um artista de qualquer gênero a não ser em sua semelhança de exigência e de liberdade (verdadeira) com o geômetra e o construtor (máquinas, etc.)/ Os filósofos e os poetas sofreram muito comigo por causa dessa decisão. (PVSP, p. 77).*

O apreço pela matemática, pela geometria e pela arquitetura são motivos de importantes trabalhos de Valéry, como a famosa *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*<sup>14</sup> e o diálogo de mortos *Eupalinos, ou o arquiteto*. A paixão de Valéry por *imagens* de artistas é a imaginação da busca de homens que se tornaram mestres de seus meios e cientes de suas possibilidades de realização. Aí reside o limite entre *exigência* e *liberdade* que o fragmento aponta. O geômetra e o construtor são *fazedores* cujos processos necessitam do máximo de clareza, a ponto de os projetos figurarem nos corpos das obras. O rigor da maior parte da poesia está muito abaixo

---

<sup>13</sup>“*Ces jours que te semblent vides/ Et perdus pour l'univers/ Ont des racines avides/ Qui travaillent les déserts./ La substance chevelue/ Par les ténèbres élue/ Ne peut s'arrêter jamais/ Jusqu'aux entrailles du monde./ De poursuivre l'eau profonde/ Que demandent les sommets*” In: *Fragmentos do Narciso e outros poemas*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Ed. bilíngue. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013, p. 112, 114.

<sup>14</sup>“Certos trabalhos das ciências, por exemplo, e os da matemática em particular, apresentam uma tal limpidez em sua armação que poderíamos dizer que são obras de ninguém. Têm algo de inumano”. VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. Trad. Geraldo Gérson de Sousa. São Paulo, ed. 34. 2006, p. 17.

do que Valéry estima, seus poetas franceses são Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Mesmo neste pequeno cânone, Valéry divide as afinidades de Verlaine e Rimbaud à sensação pela palavra poética e as de Mallarmé e Baudelaire a um domínio formal do verso<sup>15</sup>.

*Alguns opõem a geometria à poesia. – Quanto a mim, quando a poesia esmorece, dedico-me com prazer à geometria e vejo muitas vezes, como reação natural contra um excesso de geometria de alguns dias ou horas, a poesia reaparecer. (PVSP, p. 74).*

A necessidade, o trabalho e a pesquisa entre a poesia e a geometria estão numa economia de prazer que funciona de acordo com a passagem do espírito entre dois diferentes funcionamentos não excludentes. Ir de um a outro por excesso, cansaço, tédio. Quando a relação não é de oposição, poesia e geometria parecem alternar sua vigência no funcionamento do espírito. O poeta ressurgue quando o geômetra se exausta, mas que qualquer uma seja assumida como atividade profissional.

A matemática e as ciências exatas<sup>16</sup> não são apenas ideais gerais para Valéry, seus primeiros *Cahiers* são iniciados com os nomes de três homens de ciências: Faraday, Maxwell e Edison. Neste sentido, as reflexões nos *Cahiers* incluem mesmo interesses em biologia, física, álgebra, geometria e seu tipo de psicologia. Valéry foi um leitor das obras de Henri Poincaré sobre filosofia da ciência moderna. O escritor via frequentemente o matemático passar pela rua e escreveu sobre este espectro caminhante da inteligência o que viria a chamar de um P.P.P. [*petit poème en prose*]<sup>17</sup>:

*Vois-tu ce bonhomme petit, grison et mal-accoutré – ? qui porte une de ces barbes trop longues ou trop courtes, dont on doute si elles sont l'effet de la négligence ou d'un dessin. C'est un des plus grands hommes du monde. Vois ce Panama de bazar : sous cette paille inférieure, s'abrite un monde intellectuel. Ce corps chétif, à demi d'alpaga, à demi de coutil revêtu, est un instrument de précision. Et tout ce pêcheur à la ligne est un pêcheur de pensées qui chaque jour*

---

<sup>15</sup> VALÉRY, PAUL. *Situação de Baudelaire*. In: *Varietades*. São Paulo, Iluminuras, 2007, p. 19-29.

<sup>16</sup> O grande perigo da leitura que Valéry faz dos cientistas é supor que seu manejo da linguagem seja puro por ser fruto de raciocínios mais claros. Isso seria equivalente a colocar o discurso científico acima de qualquer ideologia e insusceptível a críticas; como se toda a linguagem da ciência apenas funcionasse como axioma, como proposição verdadeira até que se prove o contrário.

<sup>17</sup> VALÉRY, Paul. *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*. Présentation et choix de Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard. 2000, p. 29. Em nota é dito que a sigla P.P.P. é bastante rara em Valéry.

*ramène à la terre bien des poissons plus étranges, plus variés, plus lumineux, et plus vifs et plus que tous ceux par le pauvre pêcheur des Mille nuits tirés d'une mer enchantée. (C, VII, p. 545).*

Como um dos personagens que observam Monsieur Teste, Valéry se interessa pelos detalhes e idiosincrasias que causam assombros à imaginação até mesmo a figura de um homem de extrema inteligência. Ele tem corpo, aspecto, espessuras visíveis<sup>18</sup>, mas suas potências de construção permanecem escondidas. Vê-lo apenas ali andando, na simplicidade de um homem como qualquer outro no mundo, coloca Poincaré mais próximo do impossível Teste ou do todo-poderoso Leonardo? Cada um deles se torna personagem de Valéry com diferentes tratamentos e especialidades, mas todos são admirados pelo escritor por seus poderes intelectuais.

## 2.6 DA DIFICULDADE COMO PROCESSO

*O objeto principal de meu trabalho é a dificuldade; na medida em que ela é a minha própria dificuldade./ De resto, sempre amei a dificuldade, pois a facilidade é o automatismo – o que se faz em pensar. (PVSP, p. 72).*

De forma bastante direta e até laudatória, Valéry coloca como sua matéria de trabalho não apenas a dificuldade, mas sua “própria dificuldade”. O *eu* se parece capaz de medir tudo a partir de sua própria dificuldade, mas não pode ver dificuldade *em si mesmo*, por ser ele também a medida de sua própria clareza. A desconsideração da possibilidade de obra como fruto do “automatismo” quer dizer que naquilo que não há reflexão, não há exercício. De toda forma, o que este fragmento dá é a determinação de um objeto de trabalho que é também um método, um processo que o escritor tenta tornar parte de si, a ponto de se apossar dele. Vários fragmentos da seleção insistem nessa medida da dificuldade a partir do *eu*:

*O não-compreender bem reconhecido e definido deve engendrar uma atividade e uma lucidez, como um achado./ O não-compreender foi meu aguilhão. (PVSP, p. 80).*

---

<sup>18</sup> A materialidade verbal da descrição destes personagens coloca em questão sua existência real, como se apenas a partir de suas criações em palavras a imaginação de seus atos pudesse ser concebível.

As dificuldades exigem do espírito a ação anterior de conhecer o seu próprio poder de reconhecer. Neste raciocínio, qualquer dificuldade só existe após este cálculo, medida ou avaliação. Racionalizada desta forma pelo espírito, a compreensão já torna acessível qualquer dificuldade, exatamente por localizá-la sempre em oposição à facilidade, que é rechaçada. Saber que não se sabe: esta não é a evidenciação de uma falta original de poder, mas é a exigência fundamental para tratar o que não se compreende.

Em alguns fragmentos o que se mostra a partir da dificuldade é a sensação proveniente da atividade. “*Meu fácil me enfada, meu difícil me guia*” (PVSP, p. 72). Entre o jogo de contrários fácil X difícil e enfado X guia, o reconhecimento chega ao nível da posse. A medida de reconhecimento que está em jogo afeta o *eu* e é moldada como um reconhecimento de seu modo de pensar, mais que num autoconhecimento do sujeito.

Todo este apelo pela dificuldade chega ao fragmento-aforismo “*O que é difícil é sempre novo*” (PVSP, p. 75). Aqui a dificuldade é parte de um objeto que a carrega, ao invés de ser ela o objeto de análise. Esta sutil troca de foco vem de um aforismo que determina a dificuldade como um valor absoluto, que se conserva no objeto e o conserva como inesgotável novidade. “*Quase todos os livros que eu estimo e absolutamente todos os que me serviram para qualquer coisa são difíceis de ler*” (PVSP, p. 76). Como condição de novidade, de duração, de permanência, o *difícil* é também o fino critério de valoração.

*Quando eu me prendo (o que é bem raro) a uma leitura que não me requer nenhum esforço de compreensão nova, tenho a sensação de cometer uma falta. Eu me sinto em falta –, falta que pode ter por excusa uma incapacidade de fazer outra coisa. Só amo problemas.* (PVSP, p. 85).

Mais uma entrada do *Cahier* que se assemelha a uma confissão. A disciplina que Valéry impõe a si mesmo não pode permitir dedicação a um tipo de atividade pouco intelectual, sem desenvolvimento do pensamento. Ele parece precisar confessar no caderno as raras ocorrências em que falta com seu rigor. Mesmo que se trate de uma “incapacidade de fazer outra coisa”, sua atitude é declarar amor ao esforço.

Ainda sobre a dificuldade na leitura: “*Ler é uma passividade – que só é corrigida pela dificuldade do texto, pela excitação de apreendê-lo. A dificuldade em si mesmo é excitante para os espíritos enérgicos*” (PVSP, p. 84). Ação da inteligência pela apreensão da dificuldade seria mais excitante do que o próprio dizer do texto, até a condição de interesse temático deve ser sempre mediada assim.

Em outra passagem, é rechaçada qualquer excitação proveniente da obra de arte: “*A obra de arte me dá ideias, ensinamentos, não prazer*” (PVSP, p. 75) – o que parece um exemplo de ascetismo intelectual, segundo o qual não é permitido nem mesmo um prazer vindo da atividade de pensar. Este fragmento é encontrado também na coletânea *Mélange*, numa entrada intitulada “*Fortune selon l’ esprit*”, na qual se lê em sequência:

A obra de arte me dá ideias, ensinamentos, não prazer. Pois meu prazer é de fazer, não de sofrer. Mas a obra que me impõe o prazer, seu bom prazer, me inspira veneração, terror, sentimento de uma força superior. (OE1, p. 319-320, tradução nossa)<sup>19</sup>.

É possível que o fragmento figure em alguma parte dos *Cahiers* de Valéry exatamente como Augusto de Campos o publicou<sup>20</sup>: sozinho, solto desta breve continuação e dos períodos anteriores. Mesmo que não seja o caso, a supressão e a seleção são consequências do jogo da fragmentação. Os recortes fazem o conjunto sem que uma versão original do fragmento possa falar mais alto que a tradução, ou mesmo que a reescrita deste fragmento em alguma outra publicação do próprio autor. O que resta é observar a incrível diferença de tom e de sentido entre os dois casos. Passa-se de uma absoluta proibição a um arrebatamento muito especial. Os dons cedidos pela obra comum são simples em comparação com as sensações advindas das obras que necessariamente impõem prazer. Com este pequeno fragmento adicionado ao anterior, a imaginação de Valéry pensando a arte é menos a de um produtor de efeitos insensível e mais a de um poeta atravessado por efeitos avassaladores. A seleção de Augusto de Campos insiste bastante no ódio de Valéry a repetições, como em:

---

<sup>19</sup> “*L’oeuvre d’ art me donne des idées, des enseignements, pas de plaisir. Car mon plaisir est de faire, non de subir. Mais l’ouvrage qui m’impose du plaisir, son bon plaisir, m’inspire vénération, terreur, sentiment d’une force supérieure*”. (OE 1, p. 319-320, Grifos do autor).

<sup>20</sup> Muitos fragmentos analisados aqui sofreram alterações como esta.

*Horror da repetição, do trabalho isolado da invenção, da facilidade, da ambição fundada nos outros./ ...tentar descobrir, liberar, eliminar tudo o que se repete, ou repete – Daí tantas buscas. (PVSP, p. 83).*

É difícil decidir qual destes horrores irrita mais Valéry: a prolixidade, o mais-do-mesmo, a fórmula repetida para o sucesso com o público geral, o automatismo do fazer, a falsidade de uma obra não criativa ou a insistência num objetivo já alcançado<sup>21</sup>. Soando como um lema vanguardista: *“Nada de repetições: construir para se destruir”* (PVSP, p. 86). O fazer não se mostra sem o feito, e este se torna passado assim que é realizado. A contradição até no nascimento: *“Eu nasci, há vinte anos, exasperado pela repetição – isto é, contra a vida”* (PVSP, p. 82). Já ter nascido cansado da repetição (da gestação?) e, mesmo assim, já opor-se à vida como uma grande repetição.

Duas constatações: *“Meu Hábito terrível de querer começar pelo começo – e de tratar a partir de Zero”* (PVSP, p. 81) e *“...tenho a mania de esgotar, de não-repetir, de acabar com o que me parece não custar nada”* (PVSP, p. 85). Ir do zero ao fim, sem repetições<sup>22</sup>. Seguir o maior caminho possível, mas pelo mínimo de retornos. Valéry tenta responder a si mesmo por questões exteriores. Num irônico fragmento de autodefesa, usa-se um argumento tão pessoal e construído pelo eu (réu), para explicar as consequências de sua imagem ao outro:

*Se me acusaram de complicação é talvez por causa deste princípio que extraí de minha natureza: o que é evidente não existe. (PVSP, p. 73).*

Há uma relação de causa e consequência que o fragmento declara e desloca. O princípio colhido da “minha natureza” só vem à tona após a exposição,

---

<sup>21</sup> Em um dos fragmentos desta seleção, um ataque com desprezo: *“Tenho por nula a opinião dos que procuram, já tendo encontrado”*. (PVSP, p. 80).

<sup>22</sup> É preciso notar que as buscas de Valéry nos Cahiers são, muitas vezes, repetitivas e obsessivas. O fragmento seguinte coloca a questão dessa forma: *« J'écris ces notes, un peu comme on fait des gammes – et elles se repètent sur les mêmes notes depuis 50 ans – –, un peu comme on se promène chaque à telle heure – chaque jour. Et je les écris non pour en faire un ouvrage ou quelque système, mais comme si je devais vivre indéfiniment, en accomplissant une foction stationnaire »*; “Escrevo essas notas, um pouco como quem estuda escalas musicais – e elas se repetem nas mesmas notas há 50 anos – – um pouco como se passeia a tal hora – cada dia. E as escrevo não para fazer delas uma obra ou algum sistema, mas como se eu devesse viver indefinidamente, cumprindo uma função estacionária” (C1”, p. 13, tradução de Mônica Costa Neto em *A espiral da escrita que conduz os Cahiers de Paul Valéry*, in: Revista de Teoria da História Ano 7, Volume 14, Número 2, Universidade Federal de Goiás, Novembro/2015, p. 208).

ele não é tão anterior ou premeditado; depende de uma suspensão: ser respondido, ou mesmo criticado pelo outro.

*A literatura – não tem para mim outro interesse que o exemplo ou a tentativa de dizer o que é difícil dizer. (PVSP, 2011, p. 89).*

Valéry traz seu crivo a uma especificidade do dizer literário: um gosto pelo *difícil dizer* que apenas a literatura tem os meios de tentar realizar. Mesmo que ela falhe (ou que todo dizer falhe), é apenas por causa da linguagem poética que Valéry se permite dedicar à literatura.

*...são as minhas impossibilidades que me excitam. (PVSP, p. 80).*

A confissão do prazer no limite é definida neste pequeno fragmento arrancado de alguma outra parte. Aqui, mesmo as *impossibilidades* precisam de um possessivo que as determine, o que não as torna mais possíveis. Não se trata de um fim alcançável, mas de um processo incessante de busca, vislumbrando no horizonte aquilo que é mais distante e, ao mesmo tempo, a atividade intelectual precisa fazer parecer mais próximo. Não ter o poder de manejar a própria *impossibilidade*, mas também não se permitir desistir é a tensão da dificuldade extrema para Valéry.

*O que há de mais fecundo para o pensamento que o imprevisto? (PVSP, p. 90).*

Uma fagulha que vem desestabilizar todo um conjunto de cálculos. Todo o pensamento se reinicia a partir de um ponto de vista que não o destrói, mas o abala internamente. O elogio de Valéry ao imprevisto não consiste em colocá-lo como um valor inicial que estivesse lá desde o início; trata-se de uma cegueira da reflexão mais atenta, de um risco perpétuo de que algo caia de repente e exija mais uma nova infinidade de maquinações. A surpresa e o acaso após o pensamento engendram nele uma nova série de movimentos sobre si mesmo.

## 2.7 DO PÚBLICO

*O verdadeiro pecado é escrever para o público. (PVSP, p. 84).*

*Prefiro ser lido muitas vezes por um só do que uma só vez por muitos. (PVSP, p. 88).*

*Para escrever p(ara) o público, sou obrigado a traduzir e essa tradução é muitas vezes impossível. (PVSP, p. 90).*

*Eles me elegeram o maior poeta por 3143 votos – (março 1921). Ora, eu não sou nem grande, nem poeta, nem eles 3000, mas talvez 4 em algum café. [GLÓRIA é o título de PV] (PVSP, p.88).*

*Pensem no que é preciso p(ara) agradar a 3 milhões de pessoas./ Paradoxo, não é preciso menos que para agradar a 100. Eu não escrevo / não escreverei / p(ara) pessoas que não possam me dar uma quantidade de tempo e uma qualidade de atenção comparáveis às que eu lhes dou. (PVSP, p. 89).*

*Tive a mania de querer dar ao leitor mais do que ele me pede e, portanto, mais do que ele pode suportar. (PVSP, p. 90).*

Estes são os fragmentos da seleção sobre as incongruências entre Valéry e o público. Eles incidem sobre os as arbitrariedades dos críticos, a uniformidade da massa, a distância abismal entre poeta e leitor no que toca à linguagem e à concepção do trabalho poético.

A publicação de *La Jeune Parque*, em 1917, encerraria o período de 20 anos de silêncio poético [geralmente explicado pela crise da “noite de Gênova” e pelo luto ao mestre Mallarmé]. Estranhamente, nos anos seguintes Valéry seria aclamado e se tornaria uma espécie de “poeta nacional” no período entre guerras. A partir de então, Valéry se torna um homem público reconhecido e celebrado, sendo nomeado para a Academia Francesa em 1925. Estes acidentes nos interessam pouco, pois nosso objetivo é analisar uma outra formação de personagem, do qual o status de homem público não passa de uma caricatura ou um monumento<sup>23</sup>.

Em se tratando do trabalho com o verso, a obra de Valéry recebeu e recebe diversas críticas por sua *obscuridade*. Para ilustrá-la, apesar de a teorização de Gérard Genette nos interessar pouco, vamos nos deter por um momento num de

---

<sup>23</sup> Neste mesmo sentido, não nos interessou incluir no corpus de pesquisa nenhuma das biografias de Paul Valéry. O máximo que utilizamos para este fim são os paratextos das obras consultadas.

seus exemplos para *transestilização*<sup>24</sup> em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*:

[C]lassificarei de desestilização a operação memorável sobre o *Cimetière marin*, alvo decididamente vulnerável ao qual se dedicou um certo coronel Godchot. Esse Essai de traduction en vers français (sic) du *Cimetière marin* de Paul Valéry publicado em junho de 1933 na revista *Effort Clartéiste* (outro sic). O coronel enviou evidentemente sua “tradução” a Valéry, que respondeu em termos de uma irônica gratidão (“O trabalho do senhor me interessou muito pelo escrúpulo que nele transparece de conservar o mais possível do original. Se o senhor pôde fazê-lo, é porque minha obra não é tão obscura quanto se diz”), e autorizou mais tarde uma publicação, na própria revista dirigida por Godchot, *Ma Revue* (mais um sic), dos dois textos lado a lado, aprovando a disposição nos seguintes termos: “Muito hábil. Os leitores vão comparar.” Dessa confrontação, tomarei como exemplo a primeira e a última estrofe, das quais apresentarei as duas versões sob a forma, mais agressiva e evidente, de um texto riscado e corrigido<sup>25</sup> (...). Como indicava o título, a intenção essencial era uma transposição do estilo “obscuro” do original para um estilo mais claro. É fácil perceber que a clarificação passa aqui por uma substituição das metáforas presumidas por termos “próprios”. A desestilização é, portanto, neste caso, propriamente desfiguração. (GENETTE, 2010, p. 72-73).

Apesar de simplificado, o poema alterado permanece longe da evidência<sup>26</sup>. A palavra não é capaz de evidenciar, muito menos a palavra no poema. Não é apenas questão de uma língua ou um estilo. O que Godchot altera do *Cimetière marin* não é apenas sua relativa dificuldade lexical ou seu estilo, mas incontáveis relações de som e sentido entre as palavras de cada verso.

---

<sup>24</sup> “Como o próprio nome indica claramente, a transestilização é uma reescrita estilística, uma transposição cuja única função é uma mudança de estilo”. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010. Tradução do capítulo por Luciene Guimarães, assim como as citações seguintes.

<sup>25</sup> Reproduzido a seguir.

<sup>26</sup> Conversando com o fragmento citado anteriormente: “*Se me acusaram de complicação...*”.

Figura 1: Estrofes do Cimetière Marin, alteradas por Godchot.

Cette eau glissent  
~~Ce toit~~ tranquille où ~~marchent~~, des colombes,  
Entre les pins palpite, entre les tombes;  
d'aplomb apaise ses  
Midi ~~le juste y compose~~, de feux  
nouvelée  
La mer, la mer toujours ~~recommencée!~~  
Ah! quel bonheur! détendre ma  
~~le récompense après une~~ pensée  
Dans ce tableau calme comme l  
~~Qu'un long regard sur le calme des dieux!..~~  
vivre ma vie  
Le vent se lève!... Il faut ~~tenter de vivre!~~  
L'immensité remplit ma poésie  
~~L'air immense ouvre et referme mon livre,~~  
Le flot se brise sur l  
~~La vague~~ en poudre ~~se jaillir~~ des rocs!  
dans les splendeurs, mes  
Envolez-vous, pages ~~tout éblouies!~~  
Et que la mer de ses joyeux tapages  
~~Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies!~~  
Rompe l'eau calme où vont danser l  
~~Ce toit tranquille où picraient des focs!~~

Fonte: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010, p. 74. Disponível em: <http://docs11.minhateca.com.br/150527479,BR,0,0,%5BGENETTE,-Gerard%5D-Palimpsesto---A-literatura-de-Segunda-M%C3%A3o.pdf>. Acesso em agosto de 2015.

## 2.8 DOS HOMENS, DO INUMANO, DO *HOMEM*

*As obras do homem me parecem excrementos, resíduos de atos – eu só os amo por imaginar os atos formadores. (PVSP, p. 73).*

Repugna-se a escatologia da obra como já-feito, por ela ser apenas o resto de um processo de criação ligado ao fim de um pensamento do homem. Trata-se de uma crítica à finitude do trabalho na publicação, ao momento em que o artista é obrigado a finalizar o *ato formador*, dar caráter de obra ao projeto e relegá-lo como produto acabado. Pelo amor à maquinação silenciosa de possibilidades, o que se lê nunca é uma obra aí, disponível como si. O que se procura na imaginação dos *atos formadores* são fragmentos de *ergon*, pedaços do pensar antes de se ter erigido como obra. Através deste esforço de imaginação, Valéry procura as fissuras que a completude encobriu em coisa acabada: as relações perdidas e o frescor do projeto. A fruição das obras envolve uma busca necessária destas perdas na concretude das obras prontas. O valor público das obras não interessa para Valéry, a coisa feita é o resto e o valor está cimentado em sua materialidade. Rechaçando o material humano, outra passagem dirá:

*Não saboreio nas obras do homem senão a quantidade de inumanidade que nelas encontro./ Sei demais o que é humano. Sofri, gozei; me enganei; vi corretamente, me sinto arruinar pelo tempo; fui louvado; censurado, saudado, achincalhado, tratado por nomes os mais agradáveis e por alguns outros. Eis o que é humano segundo os humanos. Não me agrada ruminá-lo nos livros. (PVSP, p. 78-79).*

Este fragmento é intitulado por Valéry como *O inumano*. Ele escreve a variedade de humanidade com que se teve contato, sendo que nem a parcela positiva releva sua aversão. Dramas pessoais, sensações privadas, opiniões diversas, insultos, glória pública, crítica baixa; nada disso passa de perda irreparável de tempo. Estes excessos de humanidade na vida saturada são exatamente o que sua atividade espiritual rejeita em toda literatura. Grande parte dos motivos literários são exatamente o que ele chama aqui de “humano segundo os humanos”.

*Aprecio um homem quando ele encontrou uma lei ou um processo. O resto não é nada. (PVSP, 2011, p. 76)<sup>28</sup>.*

A exceção que Valéry abre para o homem: que ele tenha realizado algo ainda maior que sua obra. Este critério é bastante similar à admiração que cultiva por cientistas e matemáticos [como dito anteriormente na subseção DA GEOMETRIA E CIÊNCIAS: DO PENSAR AOS PERSONAGENS]. É exatamente no intervalo entre uma ciência e uma arte que a potência de criação pode ser teorizada. A reverência ao “homem que encontrou uma lei” é fundada não no culto a uma personalidade, mas numa reflexão sobre a passagem de um ato mecânico a um ato instintivo. O rigor obstinado [*Hostinato Rigore*, lema de Leonardo] é a condição para que o fazer se torne parte do artista e, com isso, ele se livre de toda uma carga de excessos que separam seu ser de seu poder. Neste sentido, é necessário tornar-se menos homem para atingir este ponto zero entre natureza e cultura.

*O homem definido pelo que o enfada, o que o excede, o que o excita. (PVSP, p. 72).*

Ler o outro segundo seus próprios critérios, numa tentativa de fundar um tipo de saber axiológico através de valores indefinidos – designados por afetações. Não se trata de propor tipos, mas imaginar disposições espirituais que têm lugar no corpo. O *enfadonho* seria como aquilo que faz o espírito resistir a si mesmo, como algum mal funcionamento ou uma perda tempo. O *excesso* assombroso ultrapassaria o espírito jogando seus limites contra ele próprio, como aquilo que ele reconhece não dar conta (Como este reconhecimento é possível? Como se dar conta de que não se dá conta?). A *excitação* é o tipo de alteração que faz o pensamento funcionar como um corpo em movimento, ou um contato do espírito com o que o torna mais pleno. No homem: aquilo que o move negativamente, positivamente ou o que o atravessa de perplexidade. Como uma crítica fundada em

---

<sup>28</sup> Como tradutor e seletor dos textos de análise deste capítulo, Augusto de Campos pode se deixar mostrar por suas escolhas dos fragmentos de Valéry? Este fragmento vai além da questão da escolha. Junto ao título que insere no fragmento [Processo], Augusto de Campos deixa a seguinte rubrica com os parênteses (= conceito poundiano de inventor?). Não nos interessa aqui esmiuçar as aproximações entre Valéry e Pound como críticos e poetas além do já apontado, mas não pudemos deixar de notar este tipo de assinatura crítica do tradutor com este enxerto paideumático [para usar outro termo do terceiro] na tradução. Trataremos mais sobre a questão da seleção após a análise dos fragmentos.

leitura de leituras, o homem em questão não tem personalidade, tem atos internos de inteligência.

*Não tenho desprezo pelos homens./ Bem ao contrário. Mas pelo Homem./ Este animal que eu não teria inventado. (PVSP, p. 75).*

O fragmento diz a generalidade do nome em inicial maiúscula em oposição a um plural. Ataca-se uma generalidade do singular e seu consequente distanciamento da vida a algo que só existe como vivo e plural. De acordo com o último período, a invenção do animal que aqui se rejeita é tanto uma nomeação absoluta quanto um obscurecimento do sentido que se pretende ser capaz de totalizar, sistematizar e centralizar. Estende-se, por consequência, o mesmo desprezo às “artes do Homem”, às “ciências do Homem” e ao “pensamento do Homem”. Um trecho do Ciclo Teste coloca a questão em outros termos:

O homem é diferente de mim e de ti. Aquilo que pensa nunca é aquilo no que pensa; e sendo o primeiro uma forma com uma voz, o outro adota todas as formas e todas as vozes. Assim, ninguém é o homem, e Monsieur Teste menos do que qualquer outro. (MT, p. 99).

Trata-se do início do capítulo “Diálogo – um novo fragmento relativo a Monsieur Teste”. Este trecho já não traz mais o “homem” com inicial maiúscula, mas o termo continua generalizante e ideal. Sua suposta consistência é transformada em uma ideia totalmente vaga. Propondo a diferença entre o pensante e o pensado como definição, a capacidade de um homem singular pensar no homem-geral se faz parecer a mais abrangente tentativa de pensamento, mas é provada como a mais vaga. Pensar em si não é pensar na generalidade do homem, esta não pode ser intuída a partir do si. O que o fragmento perfaz é um pensamento da diferença dentro e através de um texto ficcional; entretanto, capaz de vislumbrar que uma relação entre homens sempre se dá entre diferentes.

## 2.9 DAS NEGAÇÕES

*Não ser poeta, escritor, filósofo segundo essas noções; mas se eu o devesse ser, antes contra elas./ E até mesmo não ser homem. (PVSP, p. 78).*

*Contra os poetas, eu sou. Pois minha paixão foi a paixão de não sei que Reforma... Refazer seu espírito, não é tarefa para poetas./ Contra os filósofos, eu sou. Pois minha natureza não dissimula as potências. Não creio no universo. Não inflo os signos e sei para onde eles se dirigem./ Contra mim, eu sou. Pois meu eu devora meu eu e desprezo minhas opiniões. (PVSP, p. 77).*

*Autoscópio<sup>29</sup> – Ego./ Não me sinto de nenhuma raça. Nada de local neste eu – o que coincide bem com a objectivity natural. Nem de trabalho. Sem profissão. (PVSP, p. 79).*

A rejeição de qualquer tipo de profissão consiste em proibir a identificação do *eu* com qualquer vínculo exterior. Além de ignorar os títulos para si, critica que de fato signifiquem o que propõem. Muito mais que uma verificação, a criação de um *eu-puro* foi um dos maiores objetivos e processos de Valéry nos *Cahiers*. Excluem-se deste *eu* do espírito os traços de humanidade, de raça, de personalidade, de nacionalidade<sup>30</sup>, de opinião<sup>31</sup>. O *eu-puro* não é uma segurança de si, mas uma reconstrução em movimento<sup>32</sup>: o eu come a si próprio indefinidamente. Sua poesia não é a reverência a uma paixão fixa, mas um trabalho de desenvolvimento contínuo. A crítica à filosofia insiste aqui na atitude do filósofo sobre sua linguagem – a abordagem filosófica de manejo de conceitualizações é rechaçada aqui; o tratamento filosófico do signo em si é confrontado pela evidenciação de sua maneabilidade<sup>33</sup>.

*Leio mal e com tédio os filósofos – que são muito longos e cuja linguagem me é antipática./ Se soubessem quão pouco eu li Platão –*

---

<sup>29</sup> A rubrica de Valéry para o título faz do fragmento um tipo de ferramenta ou aparato mecânico com função de enxergar a si próprio.

<sup>30</sup> Com este fragmento vamos propor uma leitura de personagem que se desvie da imagem de *escritor francês* tão automaticamente ligada a Valéry. Que persona poderia resultar de toda esta neutralidade construída além de uma *aberração* como Monsieur Teste?

<sup>31</sup> Um outro fragmento da seleção dirá de forma rápida “*Eu não sou sempre da minha opinião*” (PVSP, p. 75). Nega-se a vinculação pressuposta entre o *eu* e a efeméride da “posse” de uma opinião. O que inicialmente soa como uma isenção de posicionamento é na verdade uma resistência a identificar o *eu* e a “doxa”.

<sup>32</sup> O *eu* que Valéry escreve não é sempre tão fácil ou livremente acessível a si. Sua clareza de acesso é paradoxalmente assumida e criticada nos *Cahiers*.

<sup>33</sup> Um fragmento no texto *Calepin d'un poète* (Caderneta de um poeta), de 1928, recoloca a mesma questão alterando o ponto de vista – ao invés do poeta apaixonado, aqui se diz do poeta como Valéry o compreende: “POETA. Tua espécie de materialismo verbal. Tu podes considerar do alto romancistas, filósofos, e todos aqueles que são submetidos à palavra pela credulidade; – que devem crer que seu discurso é real por seu conteúdo e significa alguma realidade. Mas tu, tu sabes que o real de um discurso são as palavras, somente, e as formas”. BARBOSA, João Alexandre. *Paul Valéry e a Comédia Intelectual*. In: *A comédia intelectual de Paul Valéry*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 95. (Tradução do autor).

*e em tradução! Contudo, fiz “diálogos socráticos”! É a forma que me interessa. O fundo do pensamento não é nada – e as teorias que não resultam em processos, os quais julgam as teses – não me fazem nenhum efeito. (PVSP, p. 83).*

Seguindo a crítica do fragmento anterior, critica-se o discurso filosófico em forma e eficácia. O filósofo precisa cegar-se para o fato de que seu trabalho tem uma implicação escrita, cegar-se para o fato de que seu discurso não é tão essencial e puro quanto ele idealiza, cegar-se para o fato de que sua palavra pode ter mais de um sentido. Enquanto o filósofo se propõe a falar e trabalhar pelo Saber, Valéry critica que os métodos da filosofia suponham uma realidade e uma transparência de acesso ao sentido que independam da *forma*. Ele zomba de poder inverter Platão e significar o que quiser dentro dos limites do enquadramento formal que reconstrói do filósofo – como em *Eupalinos: ou o arquiteto*.

Como conversa com a filosofia, a leitura de Descartes foi fundamental para Valéry, tendo escrito alguns textos sobre o filósofo (“*Fragment d’un Descartes*”, “*Descartes*”, “*Une vue de Descartes*”, “*Seconde vue de Descartes*”, em *OE1*, p. 788-842) e aludindo à simplicidade de certa *vita cartesii* como epígrafe da “*Noite com Monsieur Teste*”. Valéry também foi amigo de Henri Bergson e, após a morte do filósofo, rendeu-lhe homenagem na Academia Francesa em 1941 (“*Discours sur Bergson*”, em *OE1*, p. 883-886).

*Falta-me um alemão para completar minhas ideias. (PVSP, p. 72).*

Na pequena tirada, há uma clara provocação pessoal à tradição da filosofia idealista alemã<sup>34</sup> por sua pressuposição (até mais que sua busca) do finito, do completo e da sistematização; em contraposição às ideias suscitadas pelo *eu*. Diz-se, pela falta, aquilo que há de alemão no discurso da filosofia, diferindo substancialmente deste tipo de pensar que o *eu* engendra. Sabe-se que Valéry tentou e desistiu de criar tipos de Sistema, mesmo sua Psicologia do *Eu* é uma dessas tentativas. De toda forma, o que resta de sua construção está fragmentado e disperso pelos seus *Cahiers*.

---

<sup>34</sup> Voltaremos a esta questão em nosso capítulo teórico com a análise do texto “A exigência fragmentária” de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy. Por enquanto, fiquemos com o seguinte fragmento desta seleção: “*Devemos sorrir dos que se levam a sério*” (PVSP, p. 85).

## 2.10 DA VIDA AO EU-PURO

*Todos os meus acontecimentos, carreira, casamento – etc., tudo foi obra dos outros. Minha única política foi a de defender minha procura infinita, como pude – a expensas de muitas coisas e ao preço de uma vida medíocre. (PVSP, p. 84).*

Ler como meros biografismos e efemérides até os fatos de sua própria vida. Valéry já se escreve como um personagem<sup>35</sup> de existência miserável, cuja vida verdadeira é a produção do espírito. Assim, há dois personagens misturados no fragmento: um que vive orgulhosa mediocridade e um que busca infinitamente. O primeiro é conduzido por decisões alheias, sua única função é representar um papel; o segundo só existe como personagem de uma reflexão solitária e interior. Levando este termo em consideração, a *política* de Valéry se dá numa relação entre um homem vivo quase ausente e um homem interior invisível. A abdicação a decidir pelos acontecimentos da vida parece uma proibição fundada neste comprometimento. São as “*vantagens e desvantagens de uma posição à margem*” (PVSP, p. 74). A contraparte de suas recusas é ser obrigado a aceitar uma vida em que é impedido de desempenhar ação, mas na qual pode se doar ao máximo à sua atividade intelectual sem fim.

*Minhas Lembranças?/ Será preciso escrever, ditar estes farrapos, estas misturas de falso e verdadeiro? E o que é mais verdadeiro neste gênero o verdadeiro ou o falso? – Eu quero dizer, o que é mais eu – do que me vem ao espírito sub specie victi – (Victi! vivo et vinco, mesmo deitado). (PVSP, p. 82).*

*Não sou escritor – esquireiro (écrivain), pois não só não me importa como me ultrapassa escrever o que vi, senti ou peguei. Isso terminou para mim. Tomo a pena para o futuro do meu pensamento – não para o seu passado. (PVSP, p. 87).*

Nos dois fragmentos o que está em jogo é a questão do escrever lançado ao futuro. Não é a facticidade do passado que guarda a origem e o destino do pensamento. Da mesma forma, o que surge no momento da escrita é algo novo, não uma reprodução de cena já vista ou já vivida. Valéry não lê os fatos de sua própria

---

<sup>35</sup> Neste sentido, o Valéry personagem que a dissertação tenta abordar se assemelha a diversos personagens da literatura. Além de seu próprio Edmond Teste, este conjunto contaria com Leopold Bloom do *Ulysses* de Joyce, o escrivão Bartleby do conto de Melville, a maioria dos personagens de Kafka. Todos são personagens de inação.

vida como se fossem imunes à banalidade. Pelo contrário, sua atividade de pensamento e escrita precisa se purificar destas efemérides para que adquira o mínimo valor. As experiências com o pensamento e a escrita são aqui mais importantes que as experiências dos acontecimentos e das lembranças. É preciso vencer a crença ou a descrença e o dado de passado nas sensações para que elas possam engendrar alguma produção espiritual interessante.

*Sou um ser enxertado. Fiz em mim mesmo diversos enxertos. Enxertar a matemática na poesia, o rigor em imagens livres. “Ideias claras” em tronco supersticioso; língua francesa em lenho italiano... (PVSP, p. 74).*

O título de Valéry a este fragmento é “*Enxerto – auto enxerto*”. Este fragmento com sentido botânico ou hospitalar diz o próprio trazer de fragmentos para si como enxertos. Não se parte de uma completude pessoal para as operações que realiza em si, mas de sua recriação por uma necessidade de mais, de algum suplemento. Este método cirúrgico-intelectual desafia a noção de origem pessoal através de pesquisas e reinvenções do *eu*. No momento em que este “ser enxertado” escreve e assume sua *autocomposição*, fica claro o caráter fictício da composição pessoal fragmentária. Os enxertos vão de algo exterior e suplementar em direção ao enxertado – “a matemática na poesia, o rigor em imagens livres”.

O *eu* que precisa fazer enxertos para se tornar mais puro também é um paradoxo. Este *eu* num eterno solilóquio não se faz buscando apenas a si mesmo em si mesmo; mas numa prática que sai *de* si mesmo para aderir algo de fora. Estranhamente, as buscas exteriores purificam o *eu* – no fragmento elas se parecem operações neste sentido: a clareza da matemática na imprecisão da poesia ou a disciplina na liberdade de substituições de ideias. Resta a obscuridade na frase sobre o enxerto da língua francesa na ascendência familiar italiana de Valéry. O que é mais claro numa língua que em outra, ou o que de uma língua é capaz de alterar num dado de nacionalidade (que mesmo um fragmento já citado diz ignorar)? Uma breve pesquisa sobre este fragmento nos mostrou uma visão diferente sobre a língua italiana para Valéry:

*Dans « La langue des affects : le cas de Valéry » (p. 110-115), Antonietta Sanna propose d'examiner la pratique de la langue italienne par Valéry, langue maternelle qu'il appelait « langue des*

*affects* ». *C'est avec cette langue italienne que, dans certains de ses poèmes, de ses titres ou en marge, il parvient à exprimer des expériences sensorielles profondes indicibles pour lui en français.*<sup>36</sup> (PÉTILLON, 2015, p. 205)<sup>37</sup>.

Infelizmente apenas tivemos acesso a este breve resumo do texto de Antonietta Sanna e não pudemos nos aprofundar nesta questão. Mesmo assim, já é informação suficiente para concluir o raciocínio do fragmento. A língua francesa seria para Valéry uma ferramenta de racionalização de experiências.

*Passei anos a me sensibilizar./ E depois, anos mais numerosos a me dessensibilizar. (PVSP, p. 72).*

O *eu* assume aqui uma experiência de abandonos. Quanto tempo a sensibilidade foi trabalhada e tanto mais o *eu* dispendia para se purificar, libertar-se do *pathos* com que se construiu. Valéry quer criar um *eu* buscando a reeducação de sua sensação através do abandono, da diluição, da de-sedimentação de sensações. A contra-sensibilização é uma violência, o que de sensível no *eu* resiste a ela? O esboço do caminho para um *eu* deserto, mineral, arenoso é diferente da negação absoluta ou repentina de toda sensibilidade. O trabalho ativo de regressão exige tempo.

*As ideias claras são inumanas. Gide dizia esta noite (diante de mim): Valéry não é humano. (PVSP, p. 75).*

A rara exceção de Valéry a uma cena: quando um outro, mesmo que um amigo, percebe seu traço, sua fisionomia, sua anomalia. O estranhamento do outro transposto no caderno pessoal, como uma conversa (amigável, grave, secreta, não saberemos) que fosse preciso parar e escrever para refletir. O amigo o diz em terceira pessoa e em sua presença. Fazendo concordarem “sua” inumanidade por uma qualidade de suas ideias, Valéry escreve um aforismo e um assombro. O tipo

---

<sup>36</sup> “Em “A língua dos afetos: o caso de Valéry” (p. 110-115), Antonietta Sanna propõe examinar a prática da língua italiana por Valéry, língua materna, que ele chamava de “língua dos afetos”. É com esta língua italiana que, em alguns de seus poemas, de seus títulos ou em margem, ele consegue exprimir experiências sensoriais profundas indizíveis por ele em francês”. Tradução nossa.

<sup>37</sup> In: PÉTILLON, Sabine « *Multilinguisme et créativité littéraire*, dir. Olga Anokhina, Louvain-la-Neuve, Academia/ L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes, n° 20 », 2012, 184 p. », Genesis [En ligne], 36 | 2013, mis en ligne le 27 mars 2015. Disponível em: URL: <http://genesis.revues.org/1009>. Acesso em de outubro de 2016.

de transparência que se adquire pelo rigor interno se pode ver de fora. O *eu* parece se esconder na imagem que recebe. Não é o *eu* que reconhece a inumanidade em si mesmo, neste fragmento quem a revela é o outro.

*Les idées claires sont inhumaines./ Gide disait ce soir (devant moi) : Valéry n'est pas humain. Il y a accord sur ce point. Degas m'appelait L'Ange. K. me définit : L'Absent. (C, VII, p. 760).*

O fragmento original traz mais dois personagens através de seus pontos de vista. O pintor lança a imagem de Valéry ao nível de encarnação divina, assumindo nele poderes que o humano apenas não atinge<sup>38</sup>. K<sup>39</sup> coloca uma dupla ausência como nome e identidade velados. Três “sombras” textuais (ausentes) testemunham visões fantasmáticas em direção àquele que escreve o fragmento (também ausente).

*Eu experimentei e cultivei a partir de 1892 um ódio e um desprezo pelas coisas vagas e lhes fiz uma guerra implacável em mim durante toda a minha vida. (PVSP, p. 88).*

Um ponto que demarcaria uma reforma radical para Valéry. O fragmento alude a um dado biográfico fundamental para sua aventura, trata-se do episódio da “Noite de Gênova”. O volume *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, coloca-a na Cronologia do autor da seguinte maneira:

---

<sup>38</sup> “Ange = Étrange, estrange = étranger.../ Anjo = Estranho, estranho = estrangeiro.../ bizarramente ao que é, e ao que ele é.” (PVSP, p. 79). Entre os fragmentos desta seleção, um trata mais claramente de um exercício poético num jogo de palavras. As partes em itálico são as traduções das anteriores. Lemos a difícil tradução de um esboço, de uma relação de quase equivalências entre sons e sentidos.

<sup>39</sup> A tradução dos segredos nos fragmentos é possível? Ou seria mais interessante mantê-los velados e apenas imaginar o que quer que seja através de seu pretenso acabamento? A curiosidade foi mais forte e nos levou a pesquisar uma resposta. Vamos nos deter por um momento no dado biográfico a seguir, apenas sob o pretexto de o próximo fragmento da seleção tratar de assunto similar. K seria a sigla usada para se referir a Catherine Pozzi, poeta com quem Valéry teria tido um relacionamento durante oito anos. A seção *Chronologie* do volume “*Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*” marca no ano de 1920: “(...) Nascimento de um amor intenso mas tempestuoso entre Valéry e a escritora Catherine Pozzi. Os dois o sofrerão vivamente durante vários anos. Este amor inspiraria a Catherine Pozzi seus mais belos poemas e a Valéry algumas das passagens mais desoladoras dos Cahiers.” (Tradução nossa). In: VALÉRY, Paul. *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*. Présentation et choix de Judith Robinson-Valéry. Paris : Gallimard. 2000. p. 244. Vale notar que na Introduction Biographique do primeiro volume da edição de Obras Completas de Valéry, a entrada para o mesmo ano de 1920 não faz menção alguma a Catherine Pozzi. A correspondência entre os dois poetas só é publicada em 2006 pela Gallimard: Catherine Pozzi, Paul Valéry, *La flamme et la cendre - Correspondance*, édition de Lawrence Joseph, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 2006, 720 p.

*Séjour à Genes; nuit d'orage et d'insomnie du 4 au 5 octobre : désespéré par la perfection poétique de Mallarmé et de Rimbaud, mais surtout en révolte contre l'expérience bouleversante et aliénante de la passion que lui inspire Mme de Rovira, décide de se consacrer à l'« Idole » de l'intellect, et de renoncer à la littérature qu'il a pratiquée jusque-là pour se consacrer à l'analyse du fonctionnement mental. Cette crise radical est à l'origine du « Système » valéryen, qui vise à créer une science des opérations de l'esprit. (VALÉRY, 2000, p. 242)<sup>40</sup>.*

Todo um movimento interior decorre deste pequeno fato que não passa de biografismo; se nosso interesse aqui não fosse o personagem que Valéry faz por escrito, o fragmento faria pouca diferença na seleção. Exceto esparsos poemas, toda a obra de Valéry acontece a partir desta data, mesmo os *Cahiers*. Assim, o personagem que entrevemos aqui só existe a partir da crise existencial da “noite”. O repúdio à imprecisão, à paixão, à banalidade e à literatura são características que ele constrói em si (e se constrói nelas) especialmente através de fragmentos, não como se a cena da “noite” fosse a causa de uma transformação instantânea.

## 2.11 DA LINGUAGEM, DA LITERATURA E DOS EXERCÍCIOS DE PENSAMENTO

*Como sucede com a transição do sonho (rêve) para o despertar (réveil) – Eu despertei do sonho que constituem o conhecimento e o pensamento ligados à linguagem ordinária e à acomodação do espírito que ela propõe (pose), “supõe” (“suppose”), impõe (impose) –. (PVSP, p. 82).*

*A fala não me é suficiente. (PVSP, p. 80).*

A atenção extrema à linguagem é o mínimo para se engendrar qualquer desenvolvimento de conhecimento e de pensamento. Compreendemos por *linguagem ordinária* um tipo de discurso despojado de rigor, um que acomoda o espírito a jamais assumir seu estranhamento e finaliza o dizer num horizonte de comunicação; apesar de se supor abrangente e acolhedora, ela *impõe* um regime de

---

<sup>40</sup> VALÉRY, Paul. *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*. Présentation et choix de Judith Robinson-Valéry. Paris : Gallimard. 2000.

“Estadia em Gênova; noite de tempestade e de insônia de 4 a 5 de outubro: desesperado pela perfeição poética de Mallarmé e de Rimbaud, mas, sobretudo, revoltado contra a experiência abaladora e alienante da paixão que lhe inspira Mme. de Rovira, ele decide se consagrar ao “Ídolo” do intelecto, e renunciar à literatura que praticava até então, para se consagrar à análise do funcionamento mental. Esta crise radical está na origem do “Sistema” valeryano, que visa criar uma ciência das operações do espírito”. (Tradução nossa).

veleidade ao espírito. Nos fragmentos dos *Cahiers*, a produção de Valéry consiste em grande parte de notas intempestivas. Isso não desobriga o escritor de reparar em eventuais automatismos do ato. Um rigor e uma consistência são exigidos para que não se deixe de perceber o caráter tenso e artificial da linguagem na própria produção.

A fala seria insuficiente para dizer o pensamento, causar efeitos poéticos e explorar finezas da linguagem. Ela ainda tem seu poder e o próprio fragmento não propõe uma mudança de peso na oposição fala X escrita, a fala seria apenas uma parte da linguagem.

*Não quero convencer ninguém nem por ninguém ser convencido. (PVSP, p. 77).*

*O proselitismo é o inimigo da honestidade – Seus meios são todos os meios (Seduzir, assombrar, confundir as coisas)./ Não temos vontade de conquistar ninguém quando nos damos conta de tudo o que é preciso conquistar primeiro dentro de nós mesmos. (PVSP, p. 74).*

*... literatura, boa literatura, mas literatura, isto é, desejo de seduzir, de conquistar os jovens acima de tudo – enquanto eu ponho acima de tudo a preocupação de me conquistar, a mim, pela fabricação desenfreada do meu rigor. (PVSP, p. 84).*

O fazer é manipulado para manipulação da fraqueza. Não apenas a literatura dita engajada está inclusa nesta questão, mas qualquer uso da palavra pode recair neste tipo de sedução. Desviando a questão para um abrigo interior, Valéry não pretende propor uma proibição total da comunicação com o fora, mas levar ao extremo uma conversa interna, uma criação dos próprios métodos e regimes de conhecimento. Quando a literatura ocupa o lugar da voz prosélita, o homem interno precisa rechaçá-la. Se a sedução literária é sempre um perigo ao solipsismo mais interior, o que Valéry faz?

*Eu não posso fazer uma obra literária normal. Pois seria preciso para tanto que eu me apartasse demais de minha natureza que é não-literária./ Há sacrifícios que eu não posso, não sei, não quero fazer. E o primeiro sacrifício à literatura viável é o sacrificio dell'intelletto. (PVSP, p. 88).*

O que Valéry não poderia recusar? Exatamente esta *natureza interior* construída e ficcionalizada em cima da qual escreve a si. Ela é seu grande

argumento, seu método e sua criação. Uma *natureza não-literária* só existe a partir da negação de uma *natureza literária*. O prosaísmo da literatura exige a negação da inteligência que este fragmento propõe. Em vários momentos de seus *Cahiers*, Valéry afirma a si mesmo rejeitando a literatura; ou apenas escarnece dela como em: « *Le cœur et le c... sont les deux mamelles de la Littérature* » (C, XXII, p. 254). O que restaria dela?

*A literatura só me interessa quando tende e concorre para o crescimento do espírito. No caso contrário, me aborrece. (PVSP, p. 89).*

*Não cabe ao autor, mas ao outro fornecer os seus sentimentos. A finalidade de uma obra – honesta – é simples e clara: fazer pensar. Fazer pensar, a contragosto, o leitor. Provocar atos internos. (PVSP, p. 87).*

Enfim, ressalvas e objetivos à literatura. Ela não escaparia de dois efeitos internos: crescimento ou tédio. Uma ética da leitura (e da autoria) é proposta no segundo fragmento. Puramente: o efeito, o fim e a meta que o autor poderia impor – *fazer pensar*. O que mais a linguagem em ato poderia proporcionar é assunto privado e não diz respeito a uma intenção original ou a uma explicação que o criador deva fornecer. A distância infinita entre estas duas partes faz com que os frutos das leituras sejam, em maior ou menor grau, *atos internos a contragosto*. É uma contraparte do leitor a decisão de preferir a obra que o agrada àquela que o enlouquece, aquela que o identifica à que o estranha. Apesar de toda a maquinação do escritor, a leitura é o momento em que o texto acontece e se corta de uma tutela original – passando a pertencer ao leitor.

*Fazer sem crer – Minha divisa... (PVSP, p. 80).*

*Minha divisa principal (tenho mais de uma) é: Eu faço aquilo que posso – com essa significação de que eu vivo constantemente e profundamente aquilo que não posso. (PVSP, p. 86).*

Toda obra, fragmento ou palavra está sob suspeita. A primeira máxima coloca na atividade todo um desprezo, a ponto de supor que cada gesto possa ser feito e toda obra rearticulada indefinidamente. É um ceticismo estético que pode ser pensado como o limite da ética com o processo e não com a obra.

O segundo fragmento rola os dados do *viver* na distância entre *fazer* e *poder*. Neste fragmento, o *fazer* é uma suspensão do *viver*, um tempo suspenso, uma atividade análoga à morte ou à nulidade. Assim, o *viver* só é possível quando o *fazer* se torna impossível. A vida daquele que faz não acontece neste momento em que o *fazer* acontece: *Fazer e Viver* seriam mutuamente exclusivos. Como *viver* o texto, senão pela leitura? O exercício do poder se torna um problema para a vida, mas é um tipo de dever no caso de Valéry.

*Às vezes sinto, como por uma rajada de energia na cabeça, todo o gosto de um prazer de pensar por pensar, do pensar – puro –, do pensar como a parada e a retomada de um nadador livre na água sem temperatura sensível – (PVSP, p. 81).*

Este é o fragmento inicial do *Concerto só para cérebro* [tradução de Augusto de Campos para o título *Concerto pour cerveau seul*]. Num fragmento de tom mais poético que a maioria desta seleção, há uma mistura de música, sensação e inteligência. A limpidez de um exercício de pensar puro e abismal altera o corpo como um prazer. Uma comparação é necessária para que seja possível dizer: “como por uma rajada de energia na cabeça”. A imagem dá espessura à atividade e à sensação física – o movimento deste nadador abstrato. Ele não sente as vibrações do mundo que o abrange. Ao mesmo tempo em que o pensar se afunda em si mesmo, o nadador se move por paradas e retomadas; não se sabe se o prazer está na profundidade ou na intermitência.

*A especialidade me é impossível. Valho um sorriso. Você não é nem poeta, nem filósofo, nem geômetra – nem outra coisa. Você não aprofunda nada. Com que direito você fala daquilo a que você não se consagra com exclusividade? Eu sou como o olho que vê o que vê. Seu menor movimento muda o muro em nuvem; a nuvem em relógio; o relógio em letras que falam. Talvez esteja aí minha especialidade. (PVSP, p. 73).*

Um hóspede intermitente das paixões de seu espírito por poder habitá-las muito à vontade. Poesia, pensamento e matemática, a qual deles teria sido mais verdadeiro? Não ser nada por difusão de si e por poder duvidar da própria palavra. Rir de sua fidelidade infiel – seu valor, seu nome e sua assinatura – uma arrogância de poder se imaginar e se escrever vivendo. Ele conversa consigo e se estranha como um outro na própria meditação. Eu-olho: um poder de se transformar nos

objetos com que se depara; um espelho que não imita, mas corporifica o visível em pensamento de si. O personagem ainda pode se escrever e ser lido como um homem que ri depois de tudo. É o vidente que opera as mais absurdas substituições de ideias. Ele se projeta e sente seu ser reprojetoado por um leve golpe – um lance – até mesmo na materialidade de *letras que falam*. Este tipo de funcionamento do espírito é como uma *lógica* outra:

A analogia é exatamente a faculdade de variar as imagens, de combiná-las, de fazer que a parte de uma coexista com a parte de outra e de perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas. E isso torna indescritível o espírito, que é o lugar delas. Lá, elas se formam, jorram diante de seus *olhos*: é ele que nos descreve as palavras. (VALÉRY, 2006, p. 21, 23).

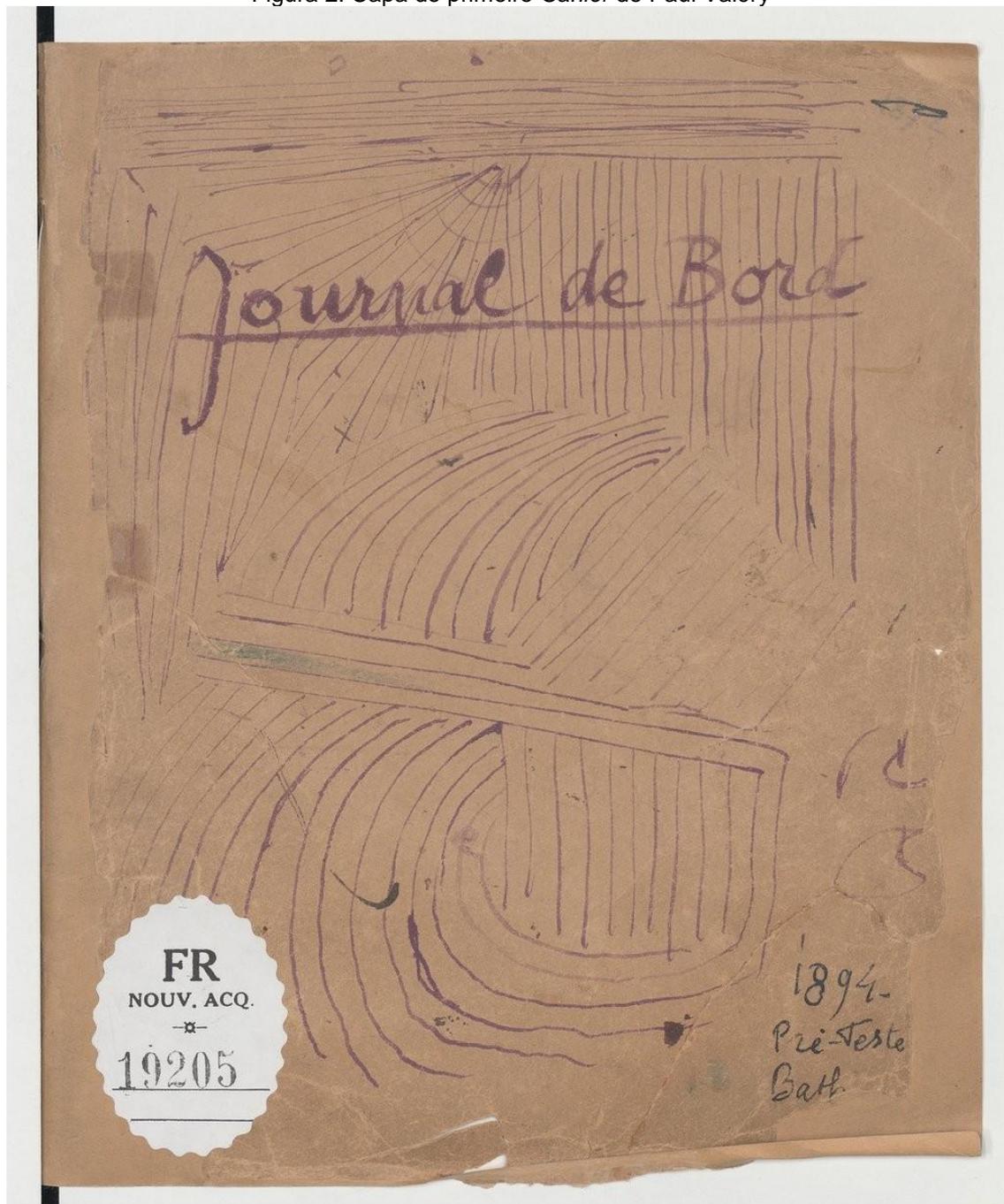
Décio Pignatari leu esta *especialidade* de Valéry na *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci* e a aplicou em sua *Semiótica e Literatura*. O método Leonardo-valeryano é um quase-método ou metamétodo para Décio Pignatari, pois opera adequando-se a cada caso a fim de retirar do objeto analisado a sua linguagem. “É um método em que o chamado eixo de similaridade, paradigmático, se sobrepõe, se confunde, se projeta sobre o chamado eixo de contiguidade.” (PIGNATARI, 1987, p. 33). Pignatari infere daí a poeticidade no método valéry-leonardino, pois esta inclinação é o fundamento da função poética da linguagem, de acordo com Roman Jakobson.

*Escrever – o que eu escrevo não é escrever, é preparar-se para escrever um dia impossível. (PVSP, p. 87).*

Escrever cada dia desejando sua impossibilidade, o nunca e o sempre. Adiar a escritura, seu gesto, sua concretização e presentificação ao horizonte do porvir. Não se toca o escrever, ele insiste em escapar da pena. O escrever nunca estará no passado. O *já-escrito* não é mais o escrever se fazendo. *Um dia impossível*, o que o fragmento não dá conta de abarcar; mas que um poema, esbanjando condensação, também apenas se aproxima de responder. O ato de escrita se faz sempre provisório para a impossibilidade perene a que se destina.

### 3. FRAGMENTOS DE EDMOND TESTE SELECIONADOS POR PAUL VALÉRY

Figura 2: Capa do primeiro *Cahier* de Paul Valéry



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53110181x.r=Fonds%20Paul%20Val%C3%A9ry.%20C%20CAHIER.S.%20I%20CAHIERS%20ORIGINAUX%20pre%20teste?rk=21459;2>. Acesso em fevereiro de 2017.

*A Insônia de Monsieur Teste*

*Uma lucidez que tudo via,  
como se à luz ou se de dia;  
e que, quando de noite, acende  
de trás das pálpebras o dente  
de uma luz ardida, sem pele,  
extrema, e que de nada serve:  
porém luz de uma tal lucidez  
que mente que tudo podeis.  
(João Cabral de Melo Neto)*

---

Uma prece de Monsieur Teste: Senhor, eu estava no nada, infinitamente nulo e tranquilo. Fui retirado daquele estado para ser lançado neste carnaval estranho... e fui, por vossos cuidados, dotado de tudo o que é preciso para padecer, gozar, compreender e me enganar; mas esses dons são desiguais./ Considero-vos como o mestre desta escuridão que vejo quando penso, e sobre a qual meu último pensamento irá se inscrever./ Dai-me, ó Escuridão – dai-me o pensamento supremo.../ Mas todo pensamento geralmente qualquer pode ser “supremo pensamento”./ Se fosse diferente, se existisse *um supremo em si e por si mesmo*, poderíamos encontra-lo pela reflexão ou por acaso; e, tendo encontrado, deveríamos morrer. Isto significaria que se pode morrer de certo pensamento, só porque não existe pensamento seguinte./ Confesso que fiz de meu espírito um ídolo, mas não encontrei nenhum outro. Tratei-o com oferendas, injúrias. Não como coisa minha. Mas... (MT, p. 55-56).

No começar, a prece: palavras enviadas ao ser original, ao mestre do espaço e do tempo em que *este personagem* se via, então, circunscrito. Ele é capaz de conhecer sua extrema origem, ainda anterior ao ato gerativo de seu Senhor. Antes da existência do *personagem*, ele era na pureza da nulidade e ela era a tranquilidade de uma total escuridão. Após a violência inicial de desarraigamento, a consciência do corpo se impõe junto a suas consequências: *este personagem* tem sentidos. Rogando pelo *pensamento supremo*, ele inicia sua meditação. A inexistência daquilo pelo que pede é o que o permite desejar com mais fervor; se aquilo existisse, ou acaso ou rigor poderiam fazer com que viesse este *Pensamento Final* tão inabarcável que não haveria outro que o pudesse seguir – apenas uma morte pelo pensamento. Teste suplica por poder morrer por este pensar impossível. Confessa a idolatria a seu espírito sabendo que não tem sobre ele uma propriedade. *Teste* se escreve no impasse: não poder ser fiel apenas à *Escuridão* que o engendrou e precisar criar seu *Espírito* impróprio como um *ídolo*. Para aceder ao

*pensamento supremo* ele decide não esperar pelo dom da *Escuridão*, mas maturar seu *ídolo* interno. Finaliza-se a prece numa oposição interrompida, fragmentada e perdida.

Analogia da citação de De Maistre sobre a consciência de um homem honesto! Não sei o que é a consciência de um tolo, mas a de um homem de espírito está cheia de tolices. (MT, p. 56).

Surpresa de já haver uma referência externa: “não sei como é a vida de um patife, nunca o fui; mas a de um homem honesto é abominável” [« *Je ne sais ce qu'est la vie d'un coquin, je ne l'ai jamais été ; mais celle d'un honnête homme est abominable.* »<sup>42</sup>] por Joseph De Maistre, aparentemente. É vedado a *Teste* conhecer o interior do tolo, ele só pode saber que um grande homem é composto por pequenas partículas de tolices. Olhando novamente a citação e a analogia – *Teste* ainda não quer nem mesmo negar sua tolice, deixando uma brecha capciosa; por outro lado, também não se afirma como homem de espírito. Sua relação com cada um destes termos é ambígua, eles parecem complementares neste fragmento-tirada-analogia.

Não sei tal coisa; não posso compreender tal coisa, mas *conheço* Portius que a conhece. Conheço bem Portius, que manipulo enquanto homem e que contém o que não conheço. (MT, p. 56).

Quando há algo que *Teste* não pode conhecer, algo que lhe é proibido abranger, ele traz um outro personagem para completá-lo. [Na versão original, onde se lê “*Conheço bem Portius*” teríamos “*Je possède mon Portius*” (OE 2, p. 37), todo um tom viperino e sensual se perde em troca de um intensificador]. Este tal Portius seria fácil de acessar e convencer devido a seu caráter humano. *Teste* precisa conter o outro para conter o conhecimento que ele contém. O outro é controlável por aquilo que tem de mais geral, uma categoria em que ele está contido e que *Teste* só poderia conter indiretamente, através de artimanhas.

Existem personagens que sentem que seus sentidos os separam do real, do ser. Esse sentido, neles, *contamina* seus outros sentidos./ O

---

<sup>42</sup> Disponível em:  
[http://dicocitations.lemonde.fr/auteur/2870/Joseph\\_de\\_Maistre/30.php](http://dicocitations.lemonde.fr/auteur/2870/Joseph_de_Maistre/30.php). Acesso em novembro de 2016.

que vejo me cega. O que ouço me ensurdece. Aquilo que conheço me torna ignorante. Ignoro, em tudo e por tudo, que sei. Esta iluminação à minha frente é uma venda e recobre uma noite ou uma luz mais... Mais o quê? Nesse ponto, o círculo se fecha, com essa estranha reviravolta: o conhecimento, como uma nuvem sobre o ser; o mundo brilhante, como cegueira e opacidade./ Retirai todas as coisas para que eu veja. (MT, p. 56-57).

Os sentidos *deste personagem* são levados ao extremo, até inverterem seu sentido – a leveza na travessia do sentido que ele sente para o sentido que ele significa é o impasse do fragmento. Os objetos impedem a plenitude do ver, escutar e saber, as sensações querem ir além da materialidade dos objetos e buscar seus próprios sentidos. O clarão luminoso ofusca a vista mais distante, mas revela o ponto de maior tensão. O conhecimento nubla o ser, assim como os objetos interrompem a dilatação das sensações [a palavra que foi traduzida por “cegueira” seria “*taie*” na versão original, mais como uma superfície que embaça a vista do que sua própria privação]. O único recurso possível para a infusão entre sensação e significado é a eliminação de tudo o que os obstrui [o período final diria “*Otez toute chose que j’y voie*”. (OE 2, p. 58), não se atribui um sentido de finalidade à retirada das coisas]. *Teste* se diz um personagem, diz sua doença de sentidos e diz o que seria a linguagem do personagem capaz de sentir suas sensações e experienciar seus significados abstratos.

Caro senhor, sois perfeitamente “desinteressante”. – Mas vosso esqueleto não – nem vosso fígado, nem vosso próprio cérebro. – Nem vosso olhar tolo nem esses olhos atrasados – e todas as vossas ideias. Ah, se eu pudesse conhecer o mecanismo de um tolo! (MT, p. 57).

Anatomia de um interlocutor (de qualquer leitor que se depare com o fragmento): tudo o que ele é não vale a atenção que *este personagem* lhe dá, exceto seus processos e máquinas internos. Novamente, a inabilidade de *Teste* para com um tolo. Como ser de linguagem, *este personagem* inveja uma estrutura óssea articulada, o poder de redução ao essencial que um fígado é capaz, as proezas secretas de um cérebro, o conjunto coeso formado pelo olhar [o que foi traduzido por “olhar tolo” seria “*air bête*” em francês, dando um sentido de aparência maior que da impressão que se tem de uma fisionomia], pelo movimento dos olhos e pelas ideias.

Todo este ajuntamento escapa a *Teste*, que só pode vislumbrar ou um bloco de ser inteiriço e entediante, ou cada parte por sua especialidade.

Não sou feito para os romances ou para os dramas. Suas grandes cenas, iras, paixões, momentos trágicos, longe de me exaltar chegam a mim como miseráveis lascas, como estados rudimentares onde todas as tolices escapam, onde o ser se simplifica até a estupidez; e ele se afoga em vez de nadar nas circunstâncias da água. (*MT*, p. 57).

Não leio no jornal o drama sonoro, o acontecimento que faz palpitar todos os corações. Para onde me levariam senão apenas até o próprio limiar dos problemas abstratos onde já estou inteiramente situado? (*MT*, p. 57-58).

*Personagem* hostil a restos de humanidade: seriam para ele como fontes de aprimoramento de tolices. Em romances e noticiários, o sentimentalismo exacerbado, os efeitos gratuitos, os apelos à comoção geral enganam os recursos da inteligência. A literatura assume aqui o lugar de linguagem de convencimento por explorar as fraquezas dos que não são capazes de ler mais que seu convite simples à emoção. *Teste* propõe que estas formas de expressão se comunicam espontaneamente com uma fragilidade intrínseca aos homens, sua susceptibilidade a se simplificarem e se embasbacarem, à medida que um mínimo estímulo atinge algo em seu interior desconhecido por eles. Ele despreza o fundo dos fatos passageiros respaldados em efeitos dramáticos. Este sumo também pode ser generalizável e traduzível ao nível abstrato, porém, mesmo levada ao extremo, a matéria de romances e jornais não se compara à intensidade que ele encontra em seu próprio pensamento [nestes exercícios de escrita].

Sou rápido ou nada. – Inquieto, explorador desenfreado. Por vezes me reconheço numa visão particularmente pessoal e capaz de generalização./ Essas visões matam as outras visões que não podem ser levadas para o geral – seja por falta de força no vidente, seja por outra razão?/ Resulta disso um indivíduo ordenado segundo as forças de seus pensamentos. (*MT*, p. 58).

É preciso velocidade para dar conta dos vazios entre as relações mais distantes. Ser capaz de refazer o caminho que vai do pessoal até o generalizável é apenas mais um exercício – saber se ver em uma generalização engendrada a partir do particular, é como uma lei criada por uma singularidade. O *personagem* se

questiona se o fato de não conseguir levar ao geral absolutamente todas as visões que cria de si mesmo seria uma falta de seu poder; a dúvida apenas flutua no fragmento. No fim das contas, mesmo nesta sobre-dúvida, o expediente é gerado por eficácias de processos de imaginação. O *explorador* mais inquieto precisa superar os acidentes de suas próprias imagens fazendo de seus métodos e de seu Ethos pura celeridade e agudeza.

Homem sempre ereto sobre o cabo Pensamento, forçando os olhos sobre os limites das coisas, ou da visão.../ É impossível receber a verdade sobre nós mesmos. Quando a sentimos se formar (é uma impressão), formamos ao mesmo tempo um *outro eu insólito...* do qual nos orgulhamos – do qual sentimos inveja... (É um cúmulo da política interna)./ Entre o Eu claro e o Eu turvo; entre o Eu justo e o Eu culpado, existem velhos ódios e velhos acertos, velhas renúncias e velhas súplicas. (MT, p. 58).

No ápice do Pensar, os olhos precisam exceder os objetos e seus próprios poderes. A imagem de si implica ao menos uma duplicação do ser – ela é sempre um juízo respondido pelo ser através de afetos. Há espaços entre as topologias do *Eu* – eles são preenchidos com as mais variadas impressões, os mais esquecidos restos. O homem que escancara seus olhos numa busca é também sedimentado de paixões, intrigas e imaginações provisórias enoveladas em seu interior.

Espécie de oração particular: “Agradeço essa injustiça, essa afronta que me despertou, e cuja sensação viva lançou-me para longe de sua causa ridícula, dando-me também tamanha força e tamanho gosto por meu pensamento que, por fim, meus trabalhos tiveram o benefício de minha cólera; a busca de minhas leis tirou proveito do incidente”. (MT, p. 59).

Em mais uma oração, um tom corrosivo para agradecer e desdenhar. Algo aconteceu e o *personagem* nos apresenta apenas uma reflexão que se afasta daquilo que nos é proibido saber [*causa ridícula*]. Após o choque, o pensamento vence e o antigo compromisso se tornaria uma perda de tempo. O *personagem* precisa rezar para si mesmo, em si mesmo, após ruminar seus novos estados e suas novas causas. *Teste* se fortalece através de suas renúncias e se afeta por ter se dedicado a motivos que não mais existem nele.

Por que amo o que amo? Por que odeio o que odeio?/ Quem não teria o desejo de virar a mesa de seus desejos e de seus desgostos? De mudar o sentido de seus movimentos instintivos?/ Como pode ser que eu seja ao mesmo tempo como uma agulha imantada e como um corpo indiferente?.../ Contenho um ser inferior a quem devo obediência no cumprimento de uma pena desconhecida, que morreu./ Amar, odiar estão abaixo disso./ Amar, odiar – a mim *parecem* acasos. (MT, p. 59).

Da impossibilidade de ver amor e ódio se abstraírem, o *personagem* apenas pode relegá-los ao campo do acaso. Mas ele os questiona – há algum distanciamento reflexivo na economia de suas paixões. Mas ele sente – há alguma afetação. Ele se esforça para manter a imaginação mais alta e poderosa do que a rendição a seus instintos: considera a inversão do que ama ao que odeia. Cisão do ser: há um outro, menor e morto em seu interior<sup>43</sup> – não é permitido a Teste conhecê-lo, exatamente porque deveria a ele uma obediência cega.

É o que contenho de desconhecido a mim mesmo que me faz ser eu mesmo./ É o que eu tenho de inábil, de incerto que realmente constitui meu ser./ Minha fraqueza, minha fragilidade.../ As lacunas são minhas base de partida. Minha impotência é minha origem./ Minha força sai de vós. Meu movimento vai de minha fraqueza para minha força./ Minha indignância real engendra uma riqueza imaginária; e eu sou essa simetria; sou o ato que anula meus desejos./ Existe em mim alguma faculdade mais ou menos exercitada, de considerar – e até mesmo de ser obrigada a considerar – meus gostos e desgostos como puramente acidentais./ Se eu tivesse maiores conhecimentos, talvez veria uma necessidade – no lugar desse acaso. – Mas ver essa necessidade, isso ainda é distinto... Aquilo que me obriga não faz parte de mim. (MT, p. 59-60).

O *personagem* afirma-se a partir de negatividades originais. Defeito, inabilidade, fraqueza são condições de uma potência de crescimento. O desconhecimento perpétuo a si mesmo faz um eu cujo poder não tem limites por ser sempre imaginário em alguma parte – é preciso se desconhecer. O poder de observar os acasos internos e não lhes inserir no nível da necessidade, pois isso seria a submissão de afetos internos a leis desconhecidas. Ele se sente mais forte ao tratá-los como resquícios de ausências originais do que se assumisse neles uma

---

<sup>43</sup> Numa passagem da “Carta de um amigo”, ele diria a *Teste*: “Mas o ser do espírito – o *pequeno homem que está dentro do homem* – (e que é sempre suposto na grosseira imagem que temos do conhecimento) opera por seu lado sua mudança de presença. Ele não circula como a consciência, numa fantasmagoria de visões e num tumulto de fenômenos. Ele viaja segundo sua natureza, e em sua *própria natureza*.” (MT, p. 74).

obrigatoriedade da natureza contra a qual não se pudesse lutar, apenas sucumbir. Analisar os gostos e desgostos colocando-os na pureza da arbitrariedade é um meio de não se relegar a uma obrigatoriedade exterior.

Submete-te por inteiro ao teu melhor momento, à tua maior lembrança./ É ela que deve ser reconhecida como rainha do tempo,/ A maior lembrança,/ O estado para o qual deve te reconduzir toda disciplina. Ela, que permite que te desprezes, bem como que te prefiras com justiça./ Tudo está relacionado a Ela, que instala em teu desenvolvimento uma medida, graus./ E se ela for devida a alguém além de ti – nega-o e saiba-o./ Centro de energia, de desprezo, de pureza./ Imolo-me interiormente àquilo que eu gostaria de ser! (MT, p. 60-61).

Consagrar cada momento a um passado extremamente essencial, um tempo de imensidão que atravessa o ser. Este será a medida que o ser dispõe para se comparar a qualquer hora. Um tempo apenas do indivíduo – solitário, intenso e sublime. Como aquele momento é capaz de voltar? Como o ser é capaz de se consagrar a cada momento à rememoração de uma plenitude passada? Sacrificar cada momento menor pela plenitude absoluta de um momento pleno, mas no espaço de uma memória que se pretende fixar em perenidade. O eu se mede a cada vez para aceder a um *eu-puro* infinitamente perdido e amado.

A ideia, o princípio, o clarão, o primeiro momento do primeiro estado, o salto, o pulo para fora da continuidade... Deixa para outros preparações e execuções. Joga aqui a rede. Eis o lugar do mar em que encontrarás. Adeus. (MT, p. 61).

Aqui o momento fundamental (não mais uma lembrança) é a hora da decisão. Um encontro do aqui e agora no meio de todo o infinito de possibilidades. O mar de tempo eterno que se estende adiante faz do navegante ou um mestre de si ou um mártir do acaso. A partir daí, não há retorno: hora da vida e hora da morte no momento do *salto*, do *lance da rede*, do *adeus*.

...Velho desejo (eis que voltas, ponto periódico) de tudo reconstruir com materiais puros: apenas elementos definidos, apenas contatos e contornos desenhados, apenas formas conquistadas, e nada de vago. (MT, p. 61).

A fixação obsessiva do *personagem* por nitidez, pureza e definição é como seu ideal de arquitetura ao pensar. Jamais tudo isso virá do acaso, é preciso dominar as formas para uma verdadeira reforma total. É uma ordem abstrair toda matéria a sua espessura formal para a visão que o *personagem* procura.

Meditações sobre a ascendência e a descendência./ Estranheza destes ecos do UNO./ Como, esse bloco EU encontra partes fora de si!.../ ...Esse modo de olhar que me contém por inteiro, que adivinha, prepara num certo sorriso todo meu explícito pensamento – essa tensão da *Coisa* entre a borda do canto esquerdo de minha boca e as pressões das pálpebras e as torsões dos motores do olho – esse ato essencial de mim, essa definição, essa condição singular – existe nesse outro rosto, no rosto de algum morto, neste já, ainda naquele – em diversas idades, épocas – Ah! Bem sei –, esses exemplares não experimentaram as mesmas coisas; muito diversas suas experiências e suas ciências... mas – não importa! – *Eles não se enganam entre si* – Adivinham-se./ Admirável parentesco matemático dos homens – O que dizer dessa floresta de relações e correspondências? (Nós não possuímos nem a metade das palavras que os Romanos possuíam para falar delas). Que misturas e que difusões! (MT, p. 62)

Há algo de Uno entre *este personagem singular* e qualquer homem. Há algo original e infinitamente passado que ainda hoje se pode ver em cada face. A singularidade de um gesto individual, local, instantâneo ecoando numa miríade de outros – já existiu, existe e ainda virá a existir. Até mesmo a *Coisa* que sente em seu rosto como *essencial de mim* – o gesto mínimo que apenas pode ser intuído pelo *eu* que o sente – não é um traço exclusivo. Apesar de toda diferença em cada experiência, haveria uma generalidade no detalhe. *Teste* obseda-se pela simetria possível entre os indivíduos; e ela seria uma fonte infinita de misturas. O que se parece natural – a unidade – é a maior estranheza à variedade indefinida. Imaginando todas as palavras dos romanos, *Teste*<sup>44</sup> reflete que já neste passado longínquo poderia ter existido, como todos os seus pensamentos poderiam já ter tido lugar no tempo. Para este personagem, não são traços humanos que cruzam cada homem, mas uma simetria. Não são os humanos que se medem, mas reconhecem uma alteridade a partir de si. Pelas imagens com as quais se constrói, até seria possível supor que *Teste* se interessa pela concentração de pureza singular em

---

<sup>44</sup> Um fragmento do capítulo “Para um retrato de *Monsieur Teste*” diz: “Conscious – Teste, Testis./ Supondo um observador “eterno” cujo papel se limitasse a repetir e a remontar o sistema do qual o *Eu* é essa parte instantânea que acredita ser o Todo./ O Eu nunca poderia se engajar se não acreditasse – ser tudo”. (MT, p. 109).

determinados homens; pelo contrário, o que o interessa é infinito que as *misturas* e *correspondências* engendram e revelam nos homens.

Sinto infinitamente o poder, o querer, porque sinto infinitamente o informe e o acaso em que estão mergulhados, que os tolera, e que tende a retornar sua fatal liberdade, seu semblante indiferente, seu nível de acaso igual. (*MT*, p. 62).

Por que *Teste*, que não é um artista, pode mensurar e conceber o poder e o querer em suas mais largas consequências? O informe é o limite do possível realizável e o ponto em que não há ato de criação concebível. Fazer o informe é um criar impossível. Poder e querer estão submetidos às mesmas forças-limite: informe e acaso. No sentido de criação ou formação, o máximo de poder é barrado pelo informe, formatado por seus limites. Como se concebe uma criação informe senão como uma abstração máxima (tendo em vista que a forma em si é também uma abstração). Um mestre da forma deve reconhecer o informe como qualquer ponto da criação anterior ao colocar em obra, à aplicação do poder. O que um suposto mestre intuiria, *Teste* sente infinitamente. Levando sua atenção ao máximo querer, o que se impõe imediatamente é a suposição de uma liberdade total. O acaso é o que sustenta este pilar da criação, sempre à espreita. Nem toda a maestria daria conta da generalização radical de *Teste*, que não faz obra por avareza. O querer infinito exige o informe por ainda não existir senão no plano ideático; o poder infinito exige o acaso por não se satisfazer apenas com o espectro do realizável. O querer infinito exige o acaso por extrapolar seus próprios desígnios; o poder infinito exige o informe por não se exaurir sua potência no espectro do formável. *Teste* estaria num centro sensível, como a testemunha do quiasma que todas as relações destes valores implicam.

CONJUNTO/ O outro, minha caricatura, meu modelo, ambos./ O outro que imolo justamente no silêncio; que queimo nas barbas de minha – alma!/ E Eu! que eu dilacero, e que alimento com sua própria substância sempre re-mas-ti-ga-da, único alimento para que cresça! (*MT*, p. 63).

Outro [*Autru*]: o que imita e molda; o que enforma e deforma; o que vejo e me vê. Qual a única forma de sacrificá-lo, anulá-lo, abandoná-lo? O silêncio. No texto original, a imagem “que queimo nas barbas de minha – alma” seria “*que je*

*brûle sous le nez de mon – âme!*”; a tradutora optou por dizer o local onde o outro é queimado e não arriscar uma tradução à expressão francesa, que poderia ser lida como um perjúrio, um desvio de olhar, um desprezo ao outro por parte de *minha alma*. Em seguida, o Eu [Mo] é esquartejado a cada momento, seus pedaços nutrem outros pedaços do Eu. Não há outra dieta possível. O Eu é cada partícula que se alimenta de uma outra partícula de Eu indefinidamente, mas por um Eu [Mo] já alterado do anterior é novamente rasgado. A contagem dessa autofagia não cessa e o resultado desta rinação *egóvora* é sempre um crescimento; para este fim, sempre vem um terceiro de alguma forma [mesmo que um Eu-MO] que seja um *MIM*].

O outro<sup>45</sup> que amo fraco; que, forte, adoro e sorvo; – prefiro-te inteligente e passivo... a não ser que, raridade, e até que, talvez – um outro *Mesmo* apareça – uma resposta precisa.../ Por enquanto, de que me importa o resto! (*MT*, p. 63).

Assumir um amor ao outro quando ele é fraco – na versão original se trata mesmo de um adjetivo e não de um advérbio, como no português se pode confundir – a fraqueza recai sobre o outro e não sobre o amor. Doar-se numa comiseração com sua circunstância. Quando o outro é forte, o tratamento é diferente, quando interessa (ab)sorver e (ad)mirar. Modelando o outro que mais lhe agrada, uma série de vacilações de pensamento interrompe a condução da reflexão. Surge a possibilidade de um *outro Mesmo* para satisfazer a condição ideal de alteridade para os critérios de *Teste*. Limite do Egotismo: o duplo à espera. As variações do outro se tornam obsoletas após esta reflexão surpresa. Ele fica à espera da chegada deste *Outro Mesmo* (que não é outrem) e da possibilidade de um auto-outro-destrutivo embate *Teste X Teste*.

Em que essa tarde, essa falsa luz, esse hoje, esses incidentes conhecidos, esses papéis, esse todo qualquer distinguem-se de outro todo, de um *antes de ontem*? Os sentidos não são bastante sutis para ver que mudanças aconteceram. Bem sei que não é o mesmo dia, mas só o sei./ Insuficiente, a sutileza de meus sentidos para desfazer essa obra tão fina ou tão profunda que é o passado; insuficiente, a sutileza para que eu perceba que este lugar ou este muro não são idênticos, talvez, ao que eram outro dia. (*MT*, p. 63).

---

<sup>45</sup> Traduzido de “*Autru*”, que pode ser algo como “Outrem”.

Sobre a indiferente diferença entre os dias, *Teste* pesa seu olhar. A consciência vazia: não poder dizer o que faz cada dia um dia singular, que seja este, e não qualquer outro dia. Como *Teste* é todo sentidos, uma falta o proibiria de intuir *nesta tarde* o que ela não é de toda outra tarde. Apenas saber não é suficiente, bem como cada um dos sentidos não é sutil o suficiente. As mudanças estão no campo do talvez, assim como cada detalhe do *antes de ontem* esteve no campo do provisório. O que se exige dos sentidos é uma espessura mais fina que a imperceptibilidade de um passado sedimentado: perceber o talvez desatando uma identidade, uma aparência, uma passagem.

SE O EU PUDESSE FALAR/ Que injúria é um elogio! – Ousam elogiar-me! Não estou além de toda classificação? Eis o que diria um Eu, se ele próprio ousasse!/ E se o Eu pudesse falar (Refrão). (MT, p. 64).

Desde o título: uma hipótese, um sonho de linguagem. O Eu da tradução do fragmento é *MOI* no francês. Lemos a explosão de seu brado revoltado ao ouvir um elogio. Aquele que o outro não conhece, a voz escondida que não se mostra é o que o fragmento diz. Indignado, humilhado e reduzido a um juízo alheio que fere sua intangibilidade guardada. Sua revolta só pode ser expulsa na página de um caderno. O *Moi-eu* se surpreende ao ser tocado pela voz e o juízo do outro, mas jamais ousa sair o bastante; é proibido de ganhar o ar em propagação e se permitir ecoar – como o refrão do título e do fim do fragmento.

POEMA (traduzido da linguagem Self)/ Ó meu Espírito!/ Mas eu percebo/ Que eu vos amava tanto, já!/ Ia talvez amá-lo,/ Ó meu Espírito!/ Mas percebo, ó meu Espírito,/ Que já te amava de um modo todo outro!/ Tu fazes com que te lembres não de outros, mas de ti,/ E te tornas sempre mais a ninguém parecido./ Mais diversamente outro, e mais igual do que eu./ Ó Meu – mas que ainda não és completamente Eu! (MT, p. 64).

A coisa feita e traduzida da Linguagem Si: seria um soliloquio, uma louvação, uma canção secreta, uma conversa com o Si. A confusão dos tempos sobrepostos em que o sujeito poético consagra seu amor ao Espírito cobre a metade do poema. A lembrança – alteração do envoltório de Si que recobre o Espírito faz com que ele perca forma e semelhança. O Espírito supera a alteridade estranhando-se ao máximo e ultrapassando a ipseidade, por poder ser “mais igual do que eu”. A

metamorfose se perpetua e todo o amor do Self poético só acaba sendo capaz de se discernir do seu Espírito. Sempre estrangeiro e mais próximo que qualquer outro. Mesmo que se aproxime infinitamente, não chega à identidade. Como no jogo do último verso – apesar de qualquer temporalidade: Meu [*Mien*] ainda não Eu [*Moi*].

O RICO DE ESPÍRITO:/ Aquele homem tinha em si tantas posses, tamanhas perspectivas; era feito de tantos anos de leituras, refutações, de meditações, de combinações internas, de observações; de tamanhas ramificações, que suas respostas eram difíceis de prever; que ele próprio ignorava onde chegaria, que aspecto por fim o tocaria, que sentimento prevaleceria nele, que atalhos e que simplificação inesperada se fariam, que desejo nasceria, que resposta, que abordagens!.../ Talvez ele tivesse chegado a esse estranho estado de só conseguir enxergar sua própria decisão ou resposta exterior como um expediente, sabendo que o desenvolvimento de sua atenção seria infinito e que a *ideia* de *acabar* não tem mais nenhum sentido num espírito que se conhece bem. Ele se encontra no grau de *civilização interior* em que a consciência não suporta mais opiniões sem acompanhá-las de seu séquito de modalidades e que só descansa (se isto pode ser descansar) com o sentimento de seus prodígios, de seus exercícios, de suas substituições, de suas precisões inumeráveis./ ...Dentro de sua mente, onde por trás dos olhos fechados aconteciam rotações curiosas – transformações tão variadas, tão livres, e contudo tão limitadas –, luzes como aquelas que produziria uma lâmpada carregada por alguém que estivesse visitando uma casa cujas janelas se veriam na noite, como festas distantes, como feiras noturnas; mas que poderiam transformar-se em estações de trem e em ferocidades se delas nos aproximássemos – ou em desgraças apavorantes – ou em verdades e revelações.../ Era como o santuário e o lupanar dessas possibilidade./ O hábito da meditação fazia viver aquele espírito em meia a – por meio de – estados raros numa suposição perpétua de experiências puramente ideias; no uso contínuo das condições-limite e das fases críticas do pensamento.../ Como se as rarefações extremas, os vazios desconhecidos, as temperaturas hipotéticas, as pressões e as cargas monstruosas tivessem sido seus recursos naturais – e que nada pudesse ser pensado nele sem que o submetesse, por essa única razão, ao tratamento mais enérgico e sem que procurasse todo o domínio de sua existência. (*MT*, p. 66).

Um personagem desenha outro. As descrições tornam os processos mentais em suas possessões e em seu Ethos. Este homem é a pura imprevisibilidade de sua autossuficiência – ilegível, intocável, silente. No momento em que se vê este homem, a leitura de um estado fugidio, ele já se reformou incontáveis vezes. Seus poderes de realizar substituições, relações e combinações não têm limites; sua resposta a eles é sempre imprevisível, e é exatamente este estado momentâneo que

se pode extrair do “rico de espírito”. Chega-se à hipótese de que todas as suas respostas são apenas rebarbas das maquinações, resultados provisórios, contingências – é o caminho que o interessa. O “rico de espírito” pode rejeitar os limites de sua meditação, pois pode estender qualquer uma “até o fim”. A opinião é tão descartável para este personagem que só pode relacionar-se a ela por intuição sua multi-maleabilidade de circunstâncias. Ele descansa na soberba de seus processos, por isso não sai da reflexão. Uma série de estranhas imagens tenta dar forma àquilo que nele ocorre internamente. [A tradução opta por “mente” ao invés de “cabeça” para a palavra “*tête*”; ganha-se em abstração e perde-se em corporeidade] A imagem de um crânio que jorra a luz de uma lâmpada por seus orifícios é alterada às de festas e feiras, como um amontoado de sons noturnos e longínquos. A ameaça de qualquer aproximação pode alterá-las em tom para o caos maquinal de uma estação ou a urros bestiais, pode modificar seu peso para desgraças ou verdades e revelações. Cabeça, mente, crânio e cérebro deste personagem: o local de criação de onde se vai do sagrado ao profano, do templo ao bordel. Os recursos mais duros (condições-limite e fases críticas do pensamento) são suas únicas ferramentas cabíveis. Os abismos são manejáveis no ponto em que deveriam ser obstáculos intransponíveis. Chega-se ao período final desta tateada nos processos internos do personagem: não há economia ou variação de energia; ele não esbanja os investimentos de cada empreitada intelectual, pois aplica em cada processo toda a potência de sua existência. Cada um de seus atos de pensar é um incêndio de poder, mas com a fineza de uma fagulha. Sua existência tem esta espessura ao mesmo tempo passageira e indelével – todo ele é apenas um fragmento.

Esse gosto, e às vezes esse talento da *transcendência* – entendo por isso uma incoerência *real*, mais verdadeira do que qualquer coerência proposta, com o sentimento de ser aquilo que passa *imediatamente* de uma coisa para outra, de atravessar, de alguma forma, as ordens mais diversas – ordens de grandeza... pontos de vista, acomodações alheias... E esses repentinos retornos sobre si mesmo, interrompendo seja o que for; e essas visões bífidas, essas atenções trípodas, esses contatos num outro mundo de coisas separadas *no delas*... Sou eu. (MT, p. 66).

Não é preciso dizer que *Teste* não é um filósofo, segundo este termo. Assim, o sentido do termo *transcendência* é moldado à sua maneira neste fragmento, prescindindo de suas construções canônicas na filosofia ocidental. Simplesmente

atravessar, transpor, ir além: é o ato de tornar *real* uma incoerência, pois perfaz uma passagem *imediata* entre um ponto A e um ponto B. Por conseguinte, ela é uma travessia mais verdadeira por não precisar depender de uma coerência pré-estabelecida que mediasse aqueles pontos. Até mesmo “ordens de grandeza” podem ser transpostas de imediato, até mesmo “acomodações alheias” como o todo da construção filosófica que pesa sobre o termo *transcendência*, tornado aqui apenas um leve deslize. De repente, o *si* corta toda a meditação para compreendê-la e abrangê-la. Há *eu* em toda travessia de pensamento – o *Moi* opera o duplo fio de cada visão, o *eu* sustém os três pés de cada atenção. O *eu* faz um mundo de contato de cada coisa que exista em qualquer mundo, ele conjuga toda relação.

Despreza tuas ideias, como que sozinhas elas passam. – E repassam!<sup>46</sup>... (MT, p. 67).

O conselho absoluto da provisoriedade: deixar o pensamento passar, ir, morrer. Mesmo o mais custoso se altera de si mesmo no retorno. A opção da tradutora de traduzir “*pensées*” por “ideias” afasta uma nuance importante do fragmento: na língua francesa, “*pensée*” é tanto o substantivo quanto a forma de particípio passado do verbo “*penser*”. Em francês, todo pensamento seria sempre já passado, e o esforço de retomada da lembrança replica seu passado num pensado repassado. Ele só vale o desprezo – atitude ao mesmo tempo radical e leve. Abdicação a sustentar demais o que quer que venha. Ir até o fim do pensamento exige tal leveza de consciência e de atividade. Suster uma fixidez é levar a sério demais uma luta já perdida, ou teimar numa contenda que já arrefeceu no momento em que foi soprada.

O JOGO PESSOAL/ *Regra do jogo.* A partida está vencida se a pessoa<sup>47</sup> se achar digna de sua aprovação./ Se a partida vencida o tiver sido por cálculo, com vontade, coerência e lucidez – o ganho é o maior possível. (MT, p. 67).

---

<sup>46</sup> No original: “*Méprise tes pensées, comme d’elles-mêmes elles passent. – Et repassent !..*” (OE 2, p. 44).

<sup>47</sup> No original: “*La partie est gagné si l’on se trouve digne de son approbation*” (OE 2, p. 44). A personalidade seria suspensa com a tradução por “A partida é vencida se achar-se digno de sua aprovação”.

Consistindo apenas na definição da Regra de Ouro e na Modalização desta Regra, o jogo pessoal é a brincadeira de ver a si mesmo, alcançar sua própria Arrogância, estar em dois próprios níveis. A distração de um movimento que consiste em fazer-se o objeto de seu próprio olhar, cindir o *eu* entre um jogador e num brinquedo, um operador e um dado. Afastar-se daquilo que se é enquanto se observa ser. Divertir-se no passatempo de suspender o próprio sujeito, cindi-lo e poder destacar-se da imagem que resta separada do olhar que o julga. Um personagem dentro analisa sua abstração provisória. Na verdade, vencer é o mínimo para estar no jogo. O modalizador da 'regra de ouro' é um alargamento da função da regra na própria regra. Quanto mais rigor e sinceridade se aplicam ao próprio julgamento, mais difícil é a vitória e mais absoluto é o orgulho. Não basta vencer a partida, é preciso sair de si, suspender a suposição de unidade do *eu* e aceder a uma nova arrogância.

O HOMEM DE VIDRO/ "Tão reta é minha visão, tão pura minha sensação, tão desastrosamente completo meu conhecimento, e tão liberada, tão nítida minha representação, e minha ciência tão acabada que penetro em mim desde a extremidade do mundo até minha palavra silenciosa; e da informe *coisa* que desejamos ao levantar, ao longo de fibras conhecidas e de centros ordenados, eu me *acompanho*, me repondo, reflito-me e me ressôo, estremeço no infinito dos espelhos – sou de vidro". (MT, p. 67).

Uma voz diz os atributos de suas virtudes. A atenção aos adjetivos é imprescindível, pois eles dão forma e espessura aos poderes deste homem que fala. Ao passo que os sentidos e sensações são incólumes, o conhecimento é moldado em vista de sua falta essencial. Este personagem que fala refere-se a sua própria representação como *liberada*<sup>48</sup> e *nítida*; enquanto sua ciência é finalizada. Elencadas estas formas, segue-se o movimento que transpassa este homem, partindo da mais aguda finura do mundo [o traçado, a punctura da pena] até a forma de uma voz escrita, de um não-poema, de uma fala. O *Homem de Vidro* é assim como se mostra. Transparente e sólido – um amorfismo de sua própria constituição – ser inteiriço de sua única substância – homem mineral – artificialidade translúcida – corporeidade semivisível – fragilidade fragmentável. Sob a mais poderosa pressão,

---

<sup>48</sup> No texto original, o termo que se traduz por "liberada" seria "*déliée*"; a decisão ganha no nível de um significado mais direto, ao passo que perde por não manter a negação do prefixo "*de-*". Alternativas poderiam ser: deslinhada, despojada, desnuda, desembaraçada, desatada, desnovelada, desnogada, etc.

a superfície cede à imensa força deste acúleo, concentrada num único ponto: o *Homem de Vidro* atravessa o limite entre o nada e a matéria. Ele assume a forma de seu *dizer furtivo*, como a acomodação de um líquido às condições do espaço em que tem lugar. A tradução por “e da informe *coisa* que desejamos ao levantar” insere a primeira pessoa do plural à impessoalidade do texto original: “*et de l’informe chose qu’on désire se levant*” (OE 2, p. 44); lendo como “e da informe *coisa* desejada elevando-se” remove-se a pessoalidade e o sentido de uma vontade matinal é substituído pela pré-formação de uma imagem quase sexual de virilidade e poder exatamente no ponto em que o *Homem de Vidro* vem à tona. Através de desígnios abstratos, o *eu* irrompe em Egotismo pleno: “eu me *sou/sigo*<sup>49</sup>”; conversa interna e silenciosamente; observa o próprio pensamento em seu material invisível; emite seu retinir sonoro em sua carne mineral; propaga sua sensível vibração com terror e prazer em meio às infinitas possibilidades de contemplar sua figura ecoada indefinidamente em uma miríade de espectros, que também contemplam uns aos outros. O *Homem de Vidro* fala sua constituição: [eu] sou de vidro<sup>50</sup>.

Minha solidão, que não passa de falta, por muitos anos, de *amigos* longamente, profundamente frequentados; de conversas estreitas, de diálogos sem preâmbulos, sem finezas a não ser as mais raras, custa-me muito caro. – Viver sem objeções não é viver, sem essa resistência viva, essa presa, essa outra pessoa, adversário, resto individuado do mundo, obstáculo e sombra do eu – outro eu – inteligência rival, irreprimível – inimigo o melhor amigo, hostilidade divina, fatal – íntima./ Divina, pois supondo um deus que nos impregna, nos penetra, infinitamente domina, infinitamente adivinha – sua alegria em ser combatido por sua criatura que tenta imperceptivelmente ser se separa... Devorá-la e que ela renasça; uma alegria banal e um crescimento./ Se conhecêssemos, não falaríamos – não pensaríamos, não conversaríamos./ O conhecimento é como que estranho ao próprio ser. – Ele se ignora, interroga-se, procura respostas... (MT, p. 68).

*Este personagem* confessa a falta de outro, de outros, de amigos. Sua própria solidão é a ausência que se vê sentir de alguma convivência, de alguma resposta, de uma economia de salamaleques. [Sobre o texto original: suprimindo-se

---

<sup>49</sup> No original: “je me *suis*” (OE 2, p. 44). A língua portuguesa não pode simular o jogo que na língua francesa se obtém: a mesma palavra para as conjugações dos verbos para *être* e *suivre* na primeira pessoa do singular – a opção da tradutora por “eu me *acompanho*” não contempla a aporia, não decide por nenhum dos verbos.

<sup>50</sup> Da “Carta de um amigo”: “Cada um destes demônios olhava-se com alguma frequência num espelho de papel; nele considerava-se o primeiro ou o último dos seres...” (MT, p. 87)

as interrupções, a primeira frase inicia-se com “*Ma solitude*” e termina em “*elle me coûte cher*” (OE 2, p. 45); a decisão da tradutora de trocar o artigo feminino por um intensificador acaba perdendo, na sintaxe quebrada do fragmento, a resposta ao sintagma inicial; seria possível algo como “Minha solidão (...) ela me custa caro”] *Teste* sente a insuportável falta de alteridade que lhe desvie de seu Egotismo eterno e de tudo o que implique permanecer na “Minha solidão”. Toda uma ética ao outro finalmente se desenha neste triste fragmento. Toda a oposição ao Mim que a existência do outro vem ameaçar é sentida por *Teste* como o peso indelével de uma ausência, uma saudade de “*amigos* longamente, profundamente frequentados” [traduzido de “*profondément vus*” (idem)], e um luto por permanecer sopesando uma abertura em sua intimidade algo que seria uma intimidade alheia, secreta, oculta e *irrepreensível* deste “inimigo o melhor amigo”. Resignificando o Divino da relação com o outro, inicia-se uma conversa que no texto original se trava não com a 1ª, mas com a 2ª pessoa do plural [“*un dieu qui vous imprègne, penetre, infiniment domine*” (...) (OE 2, p. 45)] – este deus intuído age no interior sensual do corpo do outro (impregna, penetra, infinitamente domina). *Teste* imagina no outro uma querela profunda que o dilacera, assim como ele se sente dilacerar tantas vezes por seu Espírito. A alegria que intui a partir de uma tensão interior velada é tão poderosa que faz a travessia da divindade à banalidade. A insistência na fala, na pergunta e no pensamento atesta uma falta essencial no Império do Mesmo. O fragmento termina com um aforismo que perfaz um vazio entre o Conhecimento e o próprio Ser – este lugar do *estranho* é também lugar do outro. Com muita surpresa este fragmento diz que, apesar de todo o seu extremo Egotismo, *Teste* ainda guarda uma consideração pelo Outro como parte crucial na busca do Conhecimento. E, enclausurado em *sua solidão*, o Mesmo se estranha infinitamente por ainda carecer de saber, por ainda carecer de algum outro.

Do que mais sofri? Talvez do costume de desenvolver todo o meu pensamento – de ir até o fim dentro de mim mesmo. (MT, p. 68).

A mesura do padecimento: os efeitos de seu processo mais próprio, de seu único e eterno método. A cada momento igual sofrimento – resultando num estado constante de aparente tranquilidade e numa entrega silente e total ao hábito de sustentar até o inexprimível cada gesto esboçado pela mente. “Ir até o fim dentro de

mim mesmo” – quando um pensamento morre há algo deste mim que morre com ele. A parcela de si que este personagem imola é, a cada segundo, uma parte de sua própria existência. Até o momento em que, longe destes fragmentos, o *Fim de Monsieur Teste* será soprado; no primeiro período: “Trata-se de passar de zero para zero. E esta é a vida” (MT, p. 129), e no último: “Fim intelectual. Marcha fúnebre do pensamento”. (MT, p. 130).

Desprezo vossas ideias por considera-las em toda sua clareza e quase que como o ornamento fútil das minhas; e vejo-as como se vê em plena água pura, num vaso de vidro, três ou quatro peixes vermelhos fazer, enquanto nadam em círculos, descobertas sempre ingênuas e sempre iguais. (MT, p. 69).

*Teste* deprecia os produtos do outro por não terem sido engendrados por ele mesmo. Ele se gaba de poder analisá-los em objetividade e nitidez superiores. Apenas *Teste* é capaz de novidade em sua redoma de vidro interior. Apenas seus próprios hábitos obsessivos não caçariam a própria cauda desmemoriada. Apenas a Egoatria de *Teste* é capaz de fazê-lo fazer o que nenhum outro Ego faz: nada. Um Ser tão encaracolado dentro de si mesmo e convencido de suas infinitas potencialidades a ponto de olhar qualquer ação com absoluta avareza.

Não sou tolo porque todas as vezes em que me acho tolo, nego-me – mato-me. (MT, p. 69).

Apesar de tudo, o tolo é caro a *Teste*. [É preciso destacar que, em todas as ocorrências, as palavras “tolo” e “tolice” são traduzidas de “*bête*” e “*bêtise*”; desta forma, o que se ganha em característica humana se perde em animalidade e bestialidade, ou em informalidade com a expressão “besteira”]. O tolo é o limite ético de *Teste*, aquilo que ele se protege e se proíbe e dá fim de continuar sendo a si mesmo. A tollice se parece seu limite de imaginação: é vetado que ele conheça seu funcionamento, digamos que a tollice seja um pensamento tão particular<sup>51</sup> que nem toda a sua energia de generalizações seria capaz de sustentar até o fim. Ela tem um sentido bestial, se se levar em consideração que não há uma lei que lhe possa conferir – as leis da natureza que se instituem aos animais são exteriores a eles.

---

<sup>51</sup> Partimos da definição encontrada no capítulo “*Para um Retrato de Monsieur Teste*”: “A “tolice” de tudo se faz sentir. Tolice, ou seja, particularidade oposta à generalidade.” (MT, p. 109).

*Teste* não pode se aplicar inteiro à tolice como o faz a todo outro pensamento. Sua defesa contra essa possibilidade é tão ingênua quanto uma negação na voz de uma criança. Apesar de tudo, há vezes em que *Teste* se julgue tolo, que *Teste* perca em seu jogo, que *Teste* se negue e se mate dentro de si – ele se finalizaria, mas não seria capaz de exaurir as possibilidades da tolice. *Teste* se defende da tolice permitindo-se ver como tolo em sua própria negação.

Enfasiado de ter razão, de fazer o que tem sucesso, da eficiência dos procedimentos, tentar outra coisa. (*MT*, p. 69).

No derradeiro fragmento de seu *log-book*, *Edmond Teste* assume a prostração após a perfeição de todos os seus meios de pensar, após a maestria na condução de todas as suas ideias, após o êxito de cada uma de suas maquinações de hábitos, após o limite de arrogância que ousa exceder a cada vez a reflexão anterior. Vai aí também a revelação de que mesmo o já alcançado é provisório. A plenitude seca no fato e transborda no ato. O lugar onde *este personagem* deve chegar é um repouso, e o único repouso para a insônia de *Teste* seria o momento de sua morte: o retorno à tranquila Escuridão. Estas são as últimas palavras do personagem em *Fim de Monsieur Teste*:

“Adeus. Logo vai... acabar (...). Entretanto, trabalhei toda minha vida para este minuto. Daqui a pouco, talvez, antes de acabar, terei esse instante importante – e talvez contarei a mim mesmo por inteiro nesse olhar terrível – Impossível. (*MT*, p. 130).

#### 4. POEMAS APÓCRIFOS DE X TRADUZIDOS POR M-A

Uma cena durante a composição de um projeto: pretendíamos continuar uma pesquisa sobre Paul Valéry, agora em nível de Mestrado. Quando já quase pronto, a escrita exigiu uma pesquisa para além dos livros sobre a mesa. (O olhar crítico para buscas importantes na *web* funciona avaliando relevância entre excessos de obviedade ou de especificidade nos resultados em destaque dentre as inúmeras correspondências encontradas. Contudo, não deixa de ser um olhar pessoal funcionando em algum lugar entre a concentração da caça e o passeio desprezioso). Quaisquer que tenham sido o propósito e a urgência daquela busca, ambos foram esquecidos e a atenção foi roubada por conta de uma estranha informação. Numa data que não podemos precisar, visitamos por acaso o endereço “<http://www.elfikurten.com.br/2014/06/paul-valery.html>” e descobrimos que na bibliografia de “obras Paulo Valéry em português”<sup>52</sup> (sic) constam os “*Poemas Apócrifos de Paul Valéry*. [organização, apresentação e tradução Márcio-andré]. Editora Confraria do Vento, 2014, 190p.”<sup>53</sup> (sic).

Num primeiro instante, não sabíamos o que se passava. Há tão pouco tempo teriam sido traduzidos e publicados poemas de Valéry que não conhecíamos e que apareceram por acaso, numa pesquisa aleatória. O sítio da *web* em que fizemos a descoberta<sup>54</sup> pareceu inicialmente tratar-se de uma típica página em que encontraria apenas obviedades sobre um famoso poeta francês, o que também não era bem assim.

Na pesquisa seguinte, descobrimos sobre o jovem tradutor nascido no Rio de Janeiro, a editora Confraria do Vento e as pouquíssimas outras menções a este livro na *web*<sup>55</sup>. O projeto anterior foi alterado substancialmente por conta da curiosidade envolvendo estes poemas.

---

<sup>52</sup> FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Paul Valéry -poeta e filósofo da arte*. Templo Cultural Delfos, junho/2014. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2014/06/paul-valery.html>. Acesso em abril de 2016.

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> “O Templo Cultural Delfos é um “*Repositório Digital de conteúdos culturais, educacionais, artísticos e científicos*” (sic)”. (Idem). Acesso em abril de 2016.

<sup>55</sup> Também descobrimos o Book-trailer da publicação, dirigido por Márcio-André e contando com performances de Eiko Buday e Laurent Winkler. Verbalmente, chama a atenção uma suposta citação sem referência trazida no vídeo: “Se publicassem com seu nome, Valéry voltaria para vingar-se do editor/ Roland Barthes”.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yO1tKYcoljY>  
Acesso em abril de 2016.

#### 4.1 SOBRE A “INTRODUÇÃO: BREVE RELATO QUASE ESCLARECEDOR”

Este pré-capítulo aparentemente paratextual já insere a existência do livro numa mistura de materialização, casualidade, credibilidade e ficcionalização. De alguma forma, tão contingente quanto necessário. Márcio-André teria começado as traduções dos poemas em 2007. A aventura que alega ter vivido se inicia num encontro acidental com a neta de Paul Valéry, a senhora Martine-Boivin-Champeux, que mais tarde lhe teria oferecido para traduzir os documentos datilografados encontrados junto a objetos pessoais do escritor morto.

Márcio-André chama estes poemas inicialmente de “conjunto de originais”, sob forma de uma “reunião de dez obras”. Foram encontrados “separados em envelopes pardos que levavam estampado o nome do conjunto que cada um continha. Os poemas (...) não possuíam datas, comentários, rasuras à mão” (*PAPVTMA*, p. 8). [Assim, a estrutura geral do livro *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André* é iniciada nesta introdução, seguida de algumas poucas cópias em preto e branco dos arquivos originais. Os poemas são divididos nos dez capítulos, tendo cada conjunto (ou capítulo) sido encontrado em um envelope com título (exceto uma carta de baralho datilografada, que fora encontrada solta entre os documentos)].

De acordo com o *relato*, a editora Gallimard não pôde publicar nada destes achados devido à incerteza da autenticidade. Comparando-os aos *Cahiers*, também encontrados após a morte do escritor, estes textos são datilografados e não possuem nenhuma marca que possa indentificá-los. Diz-se que o *Groupe de recherches valéryennes*, da Université Paul Valéry – Montpellier III, não pôde dar um veredito de autenticação ou falseamento da autoria, tendo por dúvida a possibilidade de se tratarem de exercícios poéticos experimentais. Cada poema de cada capítulo difere profundamente da proposta estética conhecida de Valéry.

Assume-se a resistência em aceitar a autenticidade: a tipografia estranha à época, a diferença entre os poemas, as condições materiais discrepantes, a possível distância entre as épocas de escrita. Levanta-se uma absurda solução do mistério através de pesquisas no material da tinta dos textos ou na remontagem histórico-

biográfica das máquinas de escrever que Valéry tivera em vida. De acordo com a legislação francesa, a obra só entraria em domínio público em 2045; Márcio-André não pôde publicar os poemas em edição bilíngue por este motivo – seria necessário que tivessem sido publicados anteriormente na França para que os setenta anos exigidos pela lei brasileira tivessem algum efeito nesta questão. Contudo, ainda é possível publicar o nome *Paul Valéry* – os originais são vetados, mas as traduções não. Segundo o texto, estes originais “continuam disponíveis para consulta na Bibliothèque Nationale de France” (*PAPVTMA*, p. 11)<sup>56</sup>.

O tradutor assume sua dúvida sobre a autenticidade e utiliza argumentos do próprio Valéry para manter a tensão, como o trecho de *Tel Quel* que diz: “a obra dura enquanto permanecer diferente daquela que o autor tinha feito (Paris: Gallimard, 1943)”<sup>57</sup>. O poema fala e o autor está em outro lugar, sua autoria é exterior a seu colocar em obra e o objeto estético não traz a plenitude de sua presença. Toda nossa leitura deste livro terá este aspecto por base. Tentaremos suspender a carga de dúvida autoral lendo os poemas fora da implicação crítica que nos é exigida desde o título do livro, mesmo porque os diversos poemas não são apenas desdobramentos deste mistério. Também no sentido de um Valéry que rejeita a si o pertencimento do poema que escreve, Márcio-André lança sua hipótese: “ele poderia sim ter se dedicado a pensar como pensariam outros poetas nele mesmo”. (*PAPVTMA*, p. 11).

Segue-se toda uma imaginação da figura de Valéry escrevendo as circunstâncias deste livro como uma ficcionalização que ele mesmo não poderia ver os resultados, pois sua morte era parte da trama. Mesmo a premeditação de uma “especulação autoral” faria parte de uma obra sem traços identificáveis, segundo a justificativa de que os textos lhe pertençam apenas por causa uma posse material, por terem sido encontrados junto a seus pertences – como uma autoria que se fundasse por um dado pecuniário muito mais que em expediente de criação intelectual. Valéry escarnecendo qualquer imagem de Valéry.

Tanto um livro de poemas como de ficção: as alusões à condição contemporânea dos limites entre realidade e ficção são também levantadas, mesmo como reflexão sobre uma era em que “artistas implantam obras falsas em museus

---

<sup>56</sup> Infelizmente, nossa pesquisa não pôde se estender até lá. Por isso, muitos de seus rumos foram alterados.

<sup>57</sup> (VALÉRY, 1943, apud ANDRÉ, 2014, p. 11).

prestigiosos” (*PAPVTMA*, p. 12). No campo da literatura, Borges, Pessoa e Calvino são aproximados de Valéry num pequeno rol de escritores que trabalharam neste limite entre jogo estético e persona ficcional.

Mesmo falando sob uma voz de tradutor, Márcio-André se mostra bastante consciente da suposta intenção de Valéry com esta obra. Ele levanta uma “faceta anárquica e lúdica” naquele que comumente se lê como último símbolo do rigor e da razão europeias, uma imagem que não nos interessa levar a sério em nenhum momento da dissertação. Antes de suas considerações sobre alguns detalhes técnicos da tradução, Márcio-André diz: “Eis, portanto, estes “poemas apócrifos” que Valéry sonhou para si e que eu agora, sonhando Valéry, trago para mim.” (*PAPVTMA*, p. 12).

#### 4.2 SOBRE AS LEITURAS E AS SELEÇÕES DE POEMAS

Será necessário fazer um recorte de cada capítulo<sup>58</sup>, pois não podemos analisar todos os poemas do livro nesta dissertação. A descrição das peculiaridades estéticas e temáticas de cada capítulo será realizada depois das leituras de seus respectivos poemas, assim não incorremos em impor um prejulgamento generalizante aos conjuntos que disponibilizarmos. Será preciso recorrer à reprodução de alguns dos textos analisados através imagens digitalizadas, quando sua reescrita nas páginas da dissertação for impossível devido a suas propostas estéticas.

Como lidar com aquilo que aludimos anteriormente como exigência de implicação crítica do leitor na questão da autoria do livro? Tomando um partido entre: apenas crer na autoria dos poemas por Valéry; determinar a autoria tão óbvia dos poemas por Márcio-André; supor que alguns pertencem a Valéry e outros a Márcio-André; supor que são de outros?

Nossa alternativa ao problema foi burlar a exigência e apenas ler os poemas independentemente do dado exterior que é sua autoria. Suspendemos este engajamento e a dúvida que nos atinge desde o contato com o título do livro.

---

<sup>58</sup> Chamamos de “capítulo” cada “livro” em *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*, a fim de que não haja confusão entre termos quando nos referirmos por “livro” ao livro de poemas como um todo.

Procedendo assim, não se propõe fidelidade a nenhuma presença anterior que deveria ser representada e reverenciada na leitura de um poema. Lê-se o poema e seus sentidos e não a virtualidade de uma autoria. Mesmo se considerarmos inicialmente a máscara de “faceta anárquica e lúdica” que Márcio-André pretende colocar em Valéry, a leitura do poema funciona apagando qualquer fisionomia externa à linguagem que coloca em obra; anula-se a imagem de escritor que até aqui se construiu. Um novo desenho que possivelmente não tenha saído da pena de Valéry, mas que apenas pela trama em que seu nome é envolvido já chama ao desafio.

Antes de iniciar as leituras dos poemas, chamamos atenção para a pequena declaração-confissão presente nesta *Introdução*: “Nenhum poema ou fragmento foi omitido” (*PAPVTMA*, p. 15). Previne-se da omissão ao assumir uma paradoxal totalidade de fragmentos. Não se exime, porém, de eventuais acréscimos, adendos ou suplementos — desde que tivemos conhecimento desta publicação, ela nos parece um estranho *a mais*, um transbordamento, um excesso inseguro ao que já existia e ao que já conhecíamos sobre Paul Valéry.

#### 4.3.1 CAPÍTULO 1: TODA MATÉRIA É LEVE QUANDO DITA LEVEMENTE

sair de casa sem o idioma e voltar ao mundo  
    pelo caminho mais curto  
sair da cidade e sair do nome  
    à espera de que  
    da ausência de antônimos  
    surja uma qualquer semântica  
    de afetos selvagens  
toda fronteira é mais verbal que física:  
no perímetro da língua  
    todo um contorno de corpo  
e os pensamentos  
    só existem enquanto pensados  
    na erosão do limite  
    da expectativa do som  
    pelo mínimo dialeto das máquinas:  
serão as máquinas nossa única herança  
    as únicas que nos rangerão  
    versos de amor até o fim  
com sua devoção aos mantras  
    tentarão compor obra maior que a vida  
sem entender que a única tarefa  
    razoável do poeta

é noticiar o fim do mundo  
(PAPVTMA, p. 24).

Inicia-se relacionando o despojamento do *idioma* a movimentos de aproximação e proximidade ao *mundo*. O verbo no infinitivo dá dimensão de uma ação sempre a acontecer. A ‘posse’ do idioma, abstrato, é o que media e constrói as relações entre ação (*sair*) e lugar (*casa, mundo*). Por essa privação do idioma se dá o encurtamento do caminho de retorno ao mundo, a tudo o que se possa pensar – o mundo como toda relação com um objeto. A posse do idioma é o que aumenta essa distância. *Sair do nome* engendra um afastamento ainda mais radical, tendo em vista que o infinitivo é forma nominal do verbo – como um impasse que possibilitaria, pela linguagem, uma saída da própria ação de sair. A seguir, uma vontade vincula o *sair* a uma quase impossibilidade de oposições: *ausência de antônimos*. O pronome indefinido em “*uma* qualquer semântica” parece se desfazer ao especificar-se o tipo de relação de que se espera o surgimento – “*de afetos selvagens*”.

*Toda fronteira* é verbal e física, mas, por ser mais verbal, toda fronteira é mais fronteira como linguagem – a língua é mensurável, tem forma e espessura. Os pensamentos têm suas condições: dependem do tempo – *enquanto pensados*; de um espaçamento na linguagem – *erosão do limite*; de uma materialidade sensorial – *expectativa do som*; e de uma linguagem em funcionamento – *mínimo dialeto das máquinas*.

As mudanças de tempo verbal ao longo do poema são: o início com infinitivo (que não é tempo verbal, mas forma nominal do verbo), passa-se para presente, futuro e finaliza-se com presente. Os verbos no tempo futuro prenunciam que tudo o que as *máquinas* poderão reproduzir é sua própria perpetuação, seus versos rangidos e o ritmo latente de seu interior. Cada fragmento e cada verso permaneceriam a ranger e se repetir, para além da vida de seu criador.

Trata-se com ironia a possibilidade de uma reverência maquinal e repetitiva, do objeto para o homem. Sendo a permanência legada às máquinas, a *tarefa do poeta* está além e aquém do fim do mundo; inicia-se nele e sobrevive a ele. A *tarefa do poeta*, a única razoável, aparece apesar do perdurar da técnica. A *tarefa* de criação poética que, ao invés de representar, cria a cena escatológica no dizer seria uma experiência-limite com o texto, com a linguagem poética, com o fim do sentido.

a maquete de um templo é templo

ouro refilando ouro:  
 não se deve duvidar dos nome que se dão aos deuses  
 ou a qual graça  
 as antenas devotam seu silêncio  
 parabólicas para meca:  
 um templo dentro da oração  
 onde o poeta não existe – cala  
 enquanto as palavras são ditas:  
 quem faz o poema  
 é a ausência de quem escreve e lê  
 ao tornar-se verbo  
 do destornar-se nada:  
 falar da antimatéria e desfazê-la em matéria  
 debulhar o *anti* em tudo  
 até a palavra puramente coisa  
 até certeza de que  
 o poema não dá conta da vida  
 tanto quanto a vida não dá conta do poema:  
 autógeno – o poema é de si para si  
 no espaço menos o tempo  
 e ensina somente  
 que poesia é a arte do fracasso  
 (PAPVTMA, p. 40).

O que há de original (*templo*) em uma cópia (*maquete*)? O que a cópia remove do original? Que tipo de essência poderiam compartilhar? Não é uma escala de magnitude que reduz a essência do original na representação. No poema, a *maquete de templo* não é menos *templo* por ser *maquete*. Ambos se retroalimentam numa matéria que os une.

A nomeação das divindades é um assunto em que não se deve tocar. Nem os nomes e nem os dons – são questões proibidas. Entre *meca* e *antenas*, há uma relação de atração e admiração distantes, como uma convergência de fé e técnica.

Um construto sacro (*templo*) inserido na linguagem da fala sacra (*oração*) exclui o poeta. Aquele que faz não teria espaço no momento de elocução. Aqui a *oração* difere pouco do poema, como discurso em ato.

O poema não é engendrado por uma presença. Nem autor e nem leitor, mas um espaço aberto que tem lugar no discurso poético materializando-se e revertendo-se do estado de nada a um estado existente.

Uma complicada semântica de reversões e contrários coloca o poema na enunciação de uma destruição da coisa e no desfazimento da destruição numa materialidade, numa coisa (como se se desfizesse uma coisa *em* coisa oposta, uma operação de desfazimento que produz contrário). Decompor a negação (partícula

prefixal *anti*) em totalidade. Até a produção de matéria. Até um limite: a constatação de que poema e vida são mutuamente insuportáveis, mutuamente insustentáveis.

O poema é feito de si e seu destino é sua essência. Na fisicalidade que anula o tempo, faz que suma, subtrai-o em tangibilidade. A doutrina que parte do poema é dizer que sua arte (*poesia*) não passa de um fazer da falência, da ruína, do desastre.

biblioteca – prisão de livros<sup>59</sup>  
por tornar o próprio livro presídio  
museu – prisão de coisas  
por nos aprisionar fora delas:  
que livros e coisas estejam ao ar livre  
que sejam roubados  
destruídos queimados  
– nada que não possa ser queimado vale durar:  
a revolução não existe  
as coisas já são revoltas em si mesmas  
basta acioná-las em sua revolta  
tanger o coração-coisa  
ali onde repousa no próprio azeite:  
não a revolução dos acadêmicos com facebook  
seus likes revoltados  
acomodados no pensamento  
dos que pensaram antes  
e que só leriam este livro se fosse  
escrito por um poeta francês:  
é preciso intervir em toda forma de tempo  
é preciso outra taxonomia  
para o destino dos homens  
não submetida ao medo dos homens  
no que a vida cumpre dos búzios  
cumpramos da fúria:  
é preciso sim esse aparato da ira para afastar-se  
perante uma ida  
que será antes um retorno  
buscar em novas frases  
a explicação do óbvio:  
o livro é somente uma coisa  
que guarda a chance de ser aberta (*PAPVTMA*, p. 43).

Inicia-se com os efeitos dos edifícios oficiais de cultura sobre aquilo que guardam. Obra-edifício mantendo cativas e seguras obras de sentido, de valor, de arte, como se quisesse chamar as *coisas*. A *biblioteca* altera seus *livros* guarnecidos,

---

<sup>59</sup> Márcio-André e a Confraria do Vento produzem em 2015 um videopoema em que o poeta lê “biblioteca – prisão de coisas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GrPSVTwWc4Y> Acesso em dezembro de 2016.

fazendo deles enclausurados locais de clausura. O *museu* altera as *coisas* que nele são “expostas”, evidenciando a exterioridade de quem o visita, em relação a elas e ao próprio *museu*. Nos dois casos, trata-se de acessos internos, controlados e cerrados através de lugares que supõe permitir a liberdade àquilo que guardam.

Subitamente vem a proposta incendiária do poema: o que permitiria viver *livros* e *coisas* seria um acesso exterior e oposto à dependência da clausura oficial – necessariamente viver junto à coisa para viver a coisa. Exposta a fragilidade material dos aportes artísticos, apenas o fogo poderia provar o real valor do que quer que seja.

Este não é um panfleto revolucionário, pois diz que a revolução é intrínseca às *coisas*. A questão seria alterar não apenas o local de acesso, mas a forma do acesso. O *tanger* mais interior, bem na substância fluida que a *coisa* secreta em seu cerne (a metáfora do *azeite*) – onde ela permanece sendo a si mesma (*coração-coisa*).

Nos próximos versos chegamos ao disparo do gatilho contra os leitores do livro. Críticas aos métodos de revolução dos acadêmicos, a suas ferramentas inúteis de redes sociais, ao leitor que não aceita o desafio colocado pelo livro senão sob a rubrica de um Valéry único e indivisível.

O poema faz uma imagem de acadêmico de maneira breve e caricata – um reprodutor de passado incapaz de novidade, respaldado por sua posição de autoridade e presumindo que sua opinião tenha valor revolucionário, mesmo veiculada no *facebook*, assim como seus *likes revoltados*. Os versos que entregam (ao menos parcialmente) o jogo são os mais abusados para o leitor e o pesquisador de “Valéry”. De todo o livro, este momento se parece com o maior puxão de isca ao leitor – o ponto em que o dito se impõe ao dizer – a provocação debochada a um ‘tipo’ e a crítica à contribuição de parte da academia ao enclausuramento daquilo que presume disseminar.

As saídas que o poema propõe são ações no tempo, como um novo tipo de arranjo-vital para os homens, não fundado ao que eles têm de mais submisso em relação ao tempo futuro – o *medo*. Substituir o prenúncio eterno da morte por um compromisso verdadeiro com a *fúria*. Os recursos da *fúria* e da *ira* como modos de concentração e ação contra aquilo que se coloca como revolucionário, mas não

passa de um discurso datado com uma nova roupagem (*buscar em novas frases/ a explicação do óbvio*).

Os últimos versos retornam o dizer à questão inicial do poema. A materialidade do aporte da arte, sua característica mais visível; e dentro do objeto um segredo, um acaso e mesmo a possibilidade de um destino. O livro vela o segredo, mas também doa-o em seu material. Se este poema entrega todo o mistério que o livro propõe, apenas podemos supor. No horizonte da chance, algo sempre escapa de nosso toque.

quando um dia um viajante bater à porta  
vindo de um país distante  
ame-o como a um irmão  
e ainda que ele fale um idioma enigmático  
compreenda o que disser –  
na língua dele caberá sua própria língua:  
explorador de todos os subúrbios  
um passaporte no bolso para cada ruga  
ele trará nos pés  
a invenção do chão  
para que o mundo envolva com o afeto  
do extraordinário que poderia ter sido  
pois até os seres da ficção  
sonham com o que é real:  
ele sabe que não se pode ser jovem em outra parte  
que nenhum paradeiro é perfeito  
quando nos levarmos juntos  
aprendeu que em quartos de hotéis  
o sonho é sempre o mesmo  
talvez até conheça a guerra  
e traga sete mortes numa medalha:  
mas ali diante de você e da porta  
ele riscará outro nome nas costas da história  
para reinventar-se no anfitrião  
e ao narrar – fluente em enxacocos –  
como viu tantas coisas admiráveis  
se tornarem ordinárias  
despertará em você  
o estrangeiro que em você se esconde  
(*PAPVTMA*, p. 48).

O poema narra o hipotético (futuro) encontro do leitor com um *viajante*. A montagem da cena nos posiciona em um ambiente de ‘propriedade’, pois o visitante nos bate à *porta*. O modo verbal imperativo nos localiza no dizer – cobrindo o intervalo que vai do pedido à lei – como ler poeticamente este excesso de imposição

que é colocado diante de nossos olhos quando não esperamos? O poema que faz um pedido insere o leitor, mesmo a contragosto, em sua súplica já no ato de leitura.

Quando o poema me coloca num encontro inusitado com um personagem estrangeiro e coloca-o em minha porta com toda a sua 'estrangeirice', não posso não obedecer. O encontro com o poema é tão estranho quanto o encontro com este *visitante*. A linguagem do outro me estranha como o *idioma enigmático* que sou forçado a compreender por também possuir um tipo de dizer que lhe é desconhecido. O *visitante* é tão estranho por ser de uma parte desconhecida, quanto por ser simplesmente outro.

O *visitante* traz no corpo as marcas do que é exterior a mim, à minha casa, ao que julgo meu. Mesmo que seus pés tragam a meu lar os restos de tudo o que há de imundo no mundo, eles precisam receber abrigo no espaço que, enquanto meu, finjo não fazer parte do mundo. Mesmo seus pés vagabundos mostram um tipo de afeto que receberam do chão sem dono e cujas diversas andanças suscitam absurdas histórias já neste momentâneo vislumbre. O poema diz que este personagem precisa de realidade ao menos em seus sonhos, pois qualquer viagem sua já é tão fantasiosa quanto alguma efetividade de seu passado.

A juventude do *viajante* não é questão de lugar. Qualquer companhia ou lembrança de tempo partilhado já comove o que seria um *paradeiro*. A estalagem que não tem um anfitrião só lhe repete os sonhos, como se a fabulação daquele que o acolhe criasse sua própria memória e imaginação. Pode-se apenas imaginar o que o tenha atravessado em vida e morte, recordação e esquecimento, honrarias e derrotas.

Contudo, o poema nos retorna ao momento do face a face. O *visitante* cria a si mesmo – em nome e fantasias – no anfitrião. A distância de línguas e vidas entre eu e o outro retira minhas 'posses de mim mesmo'. O outro diz-se diante de mim com palavras que tenta estranhar para que eu reconheça. Diz também a decepção de não mais se surpreender com o que outrora fora *admirável* – a própria coisa se altera em sua visão. O que antes fora a iminência do deslumbramento é agora fastio. Neste momento, o outro impõe uma alteridade interior no leitor-anfitrião. Não se identificam por afinidades, mas por desencantamentos. O outro impõe que se descubra a contragosto um estranhamento velado no eu. O outro permanece

distante, mas faz irromper no eu uma distância da qual ele não se dava conta – até um *viajante* bater-lhe à porta.

*TODA MATÉRIA É LEVE QUANDO DITA LEVEMENTE* é o capítulo mais longo em número de poemas e na quantidade de versos de cada um. Alguns tendem para a narratividade e outros para um tom *discursivo* ou *declarativo* (que atravessa quase todo o livro, de alguma forma). Remarcamos este ponto de vista citando novamente alguns versos: “a única tarefa/ razoável do poeta/ é noticiar o fim do mundo”; “toda fronteira é mais verbal que física”; “o poema é de si para si”; “quem faz o poema/ é a ausência de quem escreve e lê”; “o livro é somente uma coisa/ que guarda a chance de ser aberta”; “nada que não possa ser queimado vale durar”; “despertará em você/ o estrangeiro que em você se esconde”.

A maior parte das *declarações* nos versos tem sua força na imposição conferida pela conjugação do verbo ser. Por vezes, o tom que deles se retém abrange o dizer com o dito, como se a mensagem precisasse se sobrepor a tudo. Quanto à pontuação, não há vírgulas ou pontos finais. A marcação de dois-pontos é o que mais chama atenção neste primeiro capítulo, pois seu uso parece funcionar iniciando novas estrofes, ao invés de necessariamente explicar ideias anteriores. Os versos não possuem rimas finais ou metrificacão regular. Seus motivos principais se disseminam por todo o livro – o contemporâneo, a linguagem e as línguas, máquinas e tecnologia, cidades, arte, o outro, o poema. Nossa seleção poderia ter sido completamente outra, privilegamos uma variação de tons poéticos para vislumbrar o capítulo com maior perspectiva. Assim, há momentos em que *a matéria é dita* como fúria, em outros como discurso, em outros como desengano, em outros como acolhimento.

#### 4.3.2 CAPÍTULO 2: BESTIARIUM IMAGINERIA

o tigre com sua tatuagem de si mesmo  
de tigris  
para a permanência  
em si mesmo  
como  
quando  
a palavra adentra a frase

movendo-se na caligrafia  
 pela planície nevada do papel  
 ideograma sanguíneo – o tigre  
 descrevendo na mata  
 a mata levada nos flancos  
 no gingado da marcha  
 na dança das riscas  
 o tigre é  
 a própria palavra que ele apaga  
 ao vestir a palavra *tigre*  
 (PAPVTMA, p. 53).

O tigre-poema é tigre na superfície e na profundidade das marcas em seu corpo. Elas se encrustam em seu corpo e o encrustam no interior de si mesmo. As *tatuagens* o inscrevem na comparação gráfica e gestual da inscrição de palavras na frase. Movem-se no branco do papel como a mancha gráfica se desenha no momento da escrita-tigre, momento intermediário em que o próprio riscar se anula em risco fixo. Ele só dura pelo seu breve gesto.

Símbolo-líquido, grafo-corpo, ideia-sumo: o mover-se do tigre inscreve no ambiente o ambiente que em sua pele é punctura. A passada impõe sua cadência e raja um ritmo à leitura.

O poema-tigre faz a imagem tigre: ao mesmo tempo ser tigre e apagar a palavra que se é ao vestir a palavra tigre. Na nudez do tigre só há neve. Na envergadura de sua própria pele-mancha-palavra, o tigre é ritmo, espessura e imagem.

*de vulpe*  
 a raposa na extremidade do uivo  
 lambendo-se por descuido  
 e sob a laranjeira  
 um meneio de teatro nô em correlato com a lua  
 farejar lixeiras  
 pelo perfume metálico do sangue  
 ser mau  
 por não ter aprendido a maldade  
 contra a hidráulica  
 ou o comportamento dos líquidos  
 sincronizados em todos os jarros  
 uivar para satélites artificiais  
 o puro amor para a degola das galinhas

(PAPVTMA, p. 64).

No limite quase-silêncio e quase-uivo está a raposa. Na ação da língua estão sua atenção e sua displicência a si – cuidado e desprezo. Numa cena, a raposa é a leveza de uma quase arte ou de um quase gesto: condensação de sua imagem e da imagem da lua num *meneio de teatro nô*.

A raposa age na caça de sensações. O *perfume metálico do sangue* é completado com sua essência: a maldade em si. O que é nela sempre já moral dispensa-a de toda moralidade por só poder agir por sua maldade. Ser inocentemente vil (e talvez esteja aqui o deslocamento etimológico perdido entre seu nome *vulpes* e sua essência *vile*). Raposa má por seus meios e má por seu Ethos, o poema-raposa parece deslocar a polarização intelecto/instinto na criação de uma imagem ao mesmo tempo poética e animal.

[Como em vários outros poemas de todo o livro, de repente surgem versos e estrofes cujo sentido mecânico, tecnológico ou maquinal se sobre-excede. Sua leitura e seu relacionamento com o resto do poema é geralmente difícil. Nesta estrofe deslocada, leremos a oposição do poema-raposa a uma lei mecânica como insurgência contra a compartimentação de comportamentos puros, invioláveis, *sincronizados em todos os jarros*].

O poema-raposa é parte técnica e parte afeto. As injunções da moral, da tecnologia e do poema são humanidades que se impõem para vislumbrar sua animalidade furtiva. Lançando seu ganido bestial a *satélites artificiais* que talvez nem possa ver, a raposa canta seu *puro amor* ao ato de matar com perfeição de performance, com a *finesse* instintiva que exerce sua essência de maldade.

*de doppelgänger*

um estranho nos arvoredos  
um estranho por trás do muro  
aguardando

que não esperemos por ele

fingindo que não existe ou que não está lá

[a quem se deixa a lâmpada acesa num cômodo pela madrugada]

um duplo  
confere nas mínimas particularidades do espaço  
o iminente perigo da imprecisão

do licor de vidro destilado

ao travo de aguardente na língua  
 busca emancipar-se dos ligamentos  
 para viver enfim no fim de si mesmo  
 e nas miragens de mar com  
 suas usinas e cavalos de pau  
 fazendo defluir de si mesmo  
 o que em nós tem de pronto  
 esse estranho nos arredores  
 o resto dele  
 poluição por assepsia  
 (PAPVTMA, p. 66).

O poema faz ver o duplo, o símile, o outro. Contudo, ele só existe ocultado em qualquer espaço muito próximo, mas nos é vetado enxergar. De repente, estamos incluídos no poema pela segunda pessoa do plural [como em vários poemas do livro], e é como se não apenas um eu, mas cada um tivesse seu *doppelgänger* à espreita. Uma espera no abismo da espera: ele *espera que não esperemos por ele*, por isso ele sabe que é um duplo (de alguém que talvez lhe seja totalmente indiferente).

Um *estranho nos arvoredos* que dissimula sua presença e sua essência, como se soubesse ser um personagem que depende de estar no lugar em que seu 'original' não está. Ele precisa viver a dissimulação e a indiferença a si.

[No verso escondido entre colchetes, o 'original' lembra-se do 'duplo' no descuido, na intenção vazia, no esquecimento].

O símile entrega nos rastros que deixa em seu esconderijo (*confere nas mínimas particularidades do espaço*) aquilo que faz do 'um' o único para si. Caso a *imprecisão* – a revelação da não unicidade do um – venha à tona no encontro com seu duplo, nenhum poderá saber quem é quem. O verso diz em aliterações a relação entre o espaço e a ocultação do segredo – *nas mínimas particularidades do espaço/ o iminente perigo da imprecisão*. O deslocamento da estrofe seguinte faz a relação do duplo cruzando *licor de vidro destilado* com *travo de aguardente na língua*: a confusão entre fluidos e sólidos no choque da sensação, como um sabor insípido de matéria transparente se fazendo sentir no ponto de condensação entre *água e ardente*.

O duplo volta através de seu devaneio, como a ficção imaginada por um personagem já ficcional. Sua fantasia é livrar-se das relações e fazer de sua existência apenas os sonhos que são seus próprios limites: *miragens de mar com/*

*suas usinas e cavalos de pau.* Neste ponto, vazam do duplo os traços de duplicidade que seriam exatamente sua similaridade sempre atualizada ao 'um' – *o que em nós tem de pronto.*

O que então lhe resta são seus rastros – *poluição por assepsia.* O sufocamento de pureza no ar que é ele próprio, relação vazia e livre de *ligamentos.* Ocorre a morte do *doppelgänger* junto com a morte do um.

*de urbe*  
é preciso ser confidente do ar  
para suportar a força da gravidade  
– o azul  
desta atmosfera azul  
forçando na casca a fruta mais nova  
  
ou diante da porta  
pela espera na que a manhã será outra  
  
quebrar uma coisa é uma  
forma de aprender sobre ela ainda que  
a coisa já não acomode  
o sentido da coisa  
apenas reordena a sequência  
das frases com as quais  
trará novas manhãs  
a poesia só escreve  
o que a pontuação permite  
fruta fendida na ideia do dente  
tal como a sintaxe das ruas  
condiciona os encontros no perímetro luminoso  
desta prisão chamada espaço  
  
quando todos despertam a cidade sonha  
estrangeira de si mesma e do tempo  
(*PAPVTMA*, p. 68).

Lançando segredos silenciosos à leveza do espaço, resiste-se à *força* que o peso da terra impõe. De retorno, a tonalidade que o espaço reflete à distância sobre toda superfície compreendida por ele.

Uma cena frente à porta, à soleira, ao limite, ao entre espaço no qual se pode ainda esperar que o inesperado espere ao atravessar.

Decompor um objeto arrebatando seu acabamento material, a fim de saber seu dentro, caçá-lo num ponto em que o objeto entregasse sua mais interna essência. Apesar de o sentido já se ter esvaído quando o objeto deixou de ser o que era antes da ruptura, permanecer na observação dos fragmentos. Propor uma nova

sintaxe a partir dos cacos, dos restos de sentido emendados na formação de *novas manhãs*. A junção que a poesia realiza ao se escrever é sua pontuação (como se dependesse de grafo não verbal para se verbalizar). A metáfora poema-fruta<sup>60</sup> faz dele um objeto que se quebra para aprender o sentido e um cerne que a leitura fere a cada vez. Os versos deste capítulo são cindidos em seu corpo – carregam fraturas no meio, como imposições de leitura e propostas de ritmo. Neste poema, a cidade funciona no nível da comparação: como a *sintaxe das ruas/ condiciona os encontros*, a leitura do poema opera seu esfacelamento. Tanto o *espaço das ruas* quanto o do poema acabam sendo prisões. A estrofe final coloca a *cidade* numa dimensão onírica distante da vigília de *todos*, excluída do resto. A *cidade* não reconhece a si mesma e nem pertence a algum tempo, assim como o poema.

*BESTIARIUM IMAGINERIA* é uma coleção escritural de monstruosidades; compêndio de imaginações poéticas para criaturas; galeria de criações animais grafadas. Os poemas deste capítulo destacam-se visualmente por sua exploração do espaçamento na página; eles foram reproduzidos aqui com alinhamento centralizado a fim de que os versos não se desalinhassem<sup>61</sup>. Cortes centrais no sentido vertical deslocam os versos e imprimem diferentes ritmos e cadências de leitura aos textos. O que os bestiários dos documentos históricos descreviam de fantasia invisível, este vem criar em espessura e materialidade poéticas. Na pontuação destes poemas não há vírgulas e pontos finais, apenas travessões e colchetes. Separamos a leitura de cada estrofe em um parágrafo. No aglomerado original são criados: o tigre, o animal de *tetra pak*, o salmão, a zebra, o cavalo, a baleia, o tubarão, o cão maior, o cão menor, a raposa, a mosca, o *doppelgänger*, a mãe, a cidade, o golem. Decidimos por apenas quatro destas bestas, assim nossa seleção poderia ter sido totalmente outra.

#### 4.3.3 CAPÍTULO 3: LIVRO DAS OBSERVAÇÕES MAQUINAIS

2.

nos passos: a estrada: nos passos:

---

<sup>60</sup> Que retornará *estendida* a seguir em “BIBLIOTECA-TANGERINA”.

<sup>61</sup> Tentamos ao máximo fazer com que nossa transcrição se assemelhasse à posição de versos do original.

prover: tudo que cabe nos dois  
pontos: a expectativa do enunciado:  
olhos: interface no sono e do dia: em  
antevéspera: (no se estar antes de o  
ser): projetar no corpo o corpo alheio:  
pela fenda: falha-fenda: fazer a vida  
desempenhar o que diz o poema:  
como se estrada já antes caminhada:  
(como se vida completa vivida num  
segundo): desde o início: o caminho:  
plenamente caminhado já: nos passos:  
(PAPVTMA, p. 74).

Ritmo, movimento, passagem. Há o espaço e há os passos dos passos. Eles doam o fazer do poema. O ritmo que a pontuação implica é sentido contido em sua formatação material. A prévia do que já quase chega. Dois-pontos predizendo, por enigmas, dois olhos pontuais. Interação torpor-manhã, o que há entre os dois. Previsão distendida ainda anteriormente. (Um tempo em que a posição vem antes do ente). Lançar o corpo- apenas-corpo no corpo de outro. Através do buraco, do negativo, do espaço aberto. O local que permite à vida o poema em ato. Como espaço já passado. (Como um átimo de vida inteira). Todo o tempo e o espaço anteriores, numa passada no passado. *Nos passos.*

5.  
ficção: realidade: morrer à noite  
como se morresse pela manhã:  
diminuto na altura do dia entre o  
começo e o fim: fato acontecido  
até estado de fábula: inverdade:  
chegar a si: oroboro: si adentro:  
desmentir-se: história contada até  
fato real: cada data no jornal abriga  
um dia: coordenadas do tempo-  
-espaço: precisão de verdade para  
dentro dela mesma: realidade: ficção:  
(PAPVTMA, p. 77).

Como uma leve vacilação, um giro na moeda, uma virada de polos. O horário da morte alterado em doze horas. Ir de baixo a cima, de origem a destino. O caráter factivo exaurindo a verdade até se fantasiar. Alcançar o limite íntimo. A serpente-palíndromo da eternidade cíclica nos mostra que há um tipo de ponto de giro no poema: excetuando-se a repetição de *ficção*: ao final, *oroboro* é o centro entre sete dobras antes e sete depois. Alcançar o lado avesso. Refutar a própria

invenção. Fixar a anedota em verdade factual. O jornal guarda algo real do dia, muito além de seus factoides. Uma tentativa de precisar um aqui e agora que não voltará. Um excesso de verossimilhança como condição interna. De volta ao início do jogo.

No *LIVRO DAS OBSERVAÇÕES MAQUINAIS* a proposta estética principal se dá justamente em sua pontuação – há diversos dois-pontos em cada poema. O que eles isolam são as unidades de sentido e não os versos, pois muitas delas são cortadas e retomadas num verso seguinte. Como *observações maquinais*, cada poema parece aprofundar e recompor uma palavra-mote de maneira poético-analítica. Iniciada no Capítulo 1 do livro, a sintaxe dos dois-pontos é radicalizada aqui. Lá os dois-pontos funcionavam como se fossem pontuadores de fim de estrofes – sua implicação incidia mais sobre a continuidade do discurso do que sobre seu ritmo e seu encadeamento. Aqui os dois-pontos funcionam inicialmente como um movimento de aproximação ao cerne da coisa observada; em seguida, num caminho de retorno à palavra-mote inicial, já alterada pelas consequências e atravessamentos interiores.

Os poemas perfazem um ciclo de funcionamento de uma máquina-olhar, finalizando sempre de volta à palavra-mote. Poder-se-ia pensar que são apenas sequências de explicações dos termos anteriores, mas funcionam aprofundando os sentidos, dispersando-os e propondo-lhes séries de consequências. A escolha pelo poema 5 – *ficção*: se deu por seu envolvimento com o mistério autoral do primeiro acesso e por se relacionar com cada poema deste livro – todos implicam o poema no campo da ficção. O poema 2 – *nos passos*: nos pareceu um colocar-em-obra da estética que o capítulo propõe: dizeres na passagem, na travessia, no átimo. Acabamos por nos deixar infectar pela linguagem dos poemas e por sua sintaxe. Não foi possível proceder por análises com longos períodos que sintetizassem o que nos textos se dá de passo em passo. Isso implicou em ter de escrever quase repetições dos poemas, de forma análoga ao que cada um deles faz: retornar alterado ao início.

#### 4.3.4 CAPÍTULO 4: BIBLIOTECA-TANGERINA

Talvez esteja aqui a proposta estética mais radical do livro, em se tratando de espacialização do poema na página. O primeiro poema é apenas a palavra *tangerina* localizada no extremo direito da página (após o espaço que seria a margem da folha) e centralizada no sentido vertical. Ao virar esta palavra-página, segue-se um verso-página que corta o espaço em branco da ponta esquerda à direita, no qual se lê: “biblioteca esférica de lombadas modulares com um calendário em seus hemisférios acolhida em bolsa de ouro sob o sereno” (*PAPVTMA*, p. 86-87). Entre *acolhida* e *em bolsa* está exatamente a lombada do livro.

Uma página como desdobramento da anterior: o desenho da *BIBLIOTECA-TANGERINA* é sua formação em um verso que atravessa a lombada do livro, o limite que o verso pretende superar para se impor em sua longitude. O próximo poema leva ainda mais longe esta proposta. Inicia-se com “enigma poliedro de gomos inesgotáveis seu humor aquoso sonhando o vítreo da acidez de uma tangerina é um olho cítrico fruta-puro-osso” (*PAPVTMA*, p. 88-89), sendo que a lombada se encontra entre *inesgotáveis* e *seu humor*. Também um verso no centro horizontal que se estende até após do que seria a margem da folha. Neste ponto, o verso continua na página seguinte, como reproduzido a seguir:

Figura 3: poema “enigma-poliedro...”

enigma-poliedro de gomos inesgotáveis      seu humor aquoso sonhando o vítreo da acidez uma tangerina é um olho cítrico fruta-puro-osso

Fonte: *PAPVTMA*, p. 88-89<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

Figura 4: poema “espremida...”

	ao centro	do nada
	e o objeto	nada
	tangerina podre	como moscas
	no fim	da tarde
espremida no cristalino e cabe inteira cosmo no bater de dentes assim como se fosse mandala		núcleo da terra
	levando	ao palato
	o catálogo	de todos
	os paladares	e ao fruto
	a fruta	das gengivas

Fonte: PAPVTMA, p. 90-91<sup>63</sup>.

O verso que seguíamos corta na horizontal um poema que descia na vertical – interrompe um dizer e a leitura em curso. Onde se inicia e onde acaba a leitura destes poemas? Qual encadeamento interrompe qual? Como lê-los simultaneamente? O que o poema diz é uma sequência de imagens e metáforas espacializadas compondo-se em BIBLIOTECA-TANGERINA.

O poema que segue funciona também no eixo da lombada da página, unindo suas duas faces adjacentes. Sua estrutura é algo como uma lista de substituições de sujeitos à esquerda e a repetição do mesmo predicado à direita. A disposição da mancha gráfica entre cada um dos lados da lombada coloca cada ‘verso’ fora de alinhamento com seu correspondente do lado oposto. Assim, sujeito e predicados estão deslocados de sua correspondência. Tentar ler o choque de cada verso da esquerda com o da direita não confere sentido à criação oracional, por funcionarem em sua repetição. Pode-se analisar o estranho conjunto de substituições que nos coloca o lado esquerdo do poema: nomes, palavras de calão, expressões populares – como se uma puxasse a outra indefinidamente. Todos perdem qualquer sentido em perpétua vertigem de substituição e se equivalem no “come tangerina” que lhes completaria em unidade de verso.

<sup>63</sup> ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

Figura 5: poema “come tangerina”

	come tangerina
o homem	come tangerina
o velho	come tangerina
o ciclista	come tangerina
o político	come tangerina
o fútil	come tangerina
o sábio	come tangerina
o canalha	come tangerina
o honesto	come tangerina
o papa	come tangerina
a bactéria	come tangerina
a besta quadrada	come tangerina
a besta de sete cabeças	come tangerina
quem conspira	come tangerina
o autor da novela das oito	come tangerina
a estupidez endêmica	come tangerina
a terra oca	come tangerina
o buraco do cu	come tangerina
o caralho a quatro	come tangerina
o quinto caralho	come tangerina
a puta que te pariu	come tangerina
a cabeça do pau	come tangerina
o diabo	come tangerina
a fada	come tangerina
deus	come tangerina
o peixe	come tangerina
o paquiderme	come tangerina
o presidente da onu	come tangerina
a morte	come tangerina
o líder do esquadrão da morte	come tangerina
o perdedor	come tangerina
o herói	come tangerina
a tangerina	come tangerina
quem está certo	come tangerina
quem está errado	come tangerina
a ignorância pela ignorância	come tangerina
aquele que está em cima do muro	come tangerina
aquele que opina sobre tudo sem conhecimento	come tangerina
o especulador da bolsa	come tangerina
o faminto	come tangerina
quem só espera	come tangerina
quem prostitui suas crenças	come tangerina
o poeta que é pior que o empresário	come tangerina
quem só reclama	come tangerina
o asteroide	come tangerina
o astro	come tangerina

Fonte: PAPVTMA, p. 92-93<sup>64</sup>.

O poema seguinte continua o anterior alternando as posições na lombada da página:

<sup>64</sup> ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

Infelizmente não foi possível reproduzir o poema com maior qualidade. O verso cortado à esquerda superior diz “a mulher”.

Figura 6: poema “encontram-se...”

encontram-se	em
uma	mesma
dentada	no
antagonismo	alcalino
da	subsistência
o	u
um	astro
é	somente
uma	pedra
com	defeito
tangerina	que
não	deu
certo	

Fonte: PAPVTMA, p. 94-95<sup>65</sup>.

Por fim, o último poema do capítulo usa a lombada para rachar uma palavra no meio: intan | gível. Adjetivo rompido em seu radical. A nota sobre a tradução traz uma explicação desta palavra como uma saída para *imangeable*, que completa o

<sup>65</sup> ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

sentido de *mandarine*. Como a palavra “incomestível” não apresenta relação fonética com “tangerina”, Márcio-André precisou reconstruir o jogo anagramático com “tangerina intangível” – início e fim do capítulo (*PAPVTMA*, p. 13-14)<sup>66</sup>.

#### 4.3.5 CAPÍTULO 5: DEBUG IS ON THE TABLE

bug : god  
(*PAPVTMA*, p. 101).

Este é o capítulo referente ao “poema-carta-de-baralho-datilografada”, que teria sido encontrado solto entre os supostos envelopes que continham o resto dos poemas. Trata-se de um ás<sup>67</sup> de paus com o verso *debug is on the table* grafado de cabeça para baixo, alinhando ao “A” superior da carta, e o verso “*bug : god*” localizado abaixo do símbolo “♣” central. É originalmente grafado em inglês, Márcio-André alega na nota sobre a tradução que apenas optou por mantê-lo desta forma. A miudeza e a simetria visual seriam impossíveis de transpor para a língua portuguesa, tão rara em substantivos monossílabos e com consoantes dependentes de vogais para formação silábica. Inseto e deus unidos, espelhados e equivalidos em um anagrama quase especular.

---

<sup>66</sup> Já tendo sido conduzida a leitura de alguns poemas, retornar à introdução do livro para rever uma nota de tradução nos faz confessar um interesse do qual não podemos nos aproximar: a criação de falsos versos originais e a simulação de uma performance de tradução – como propor aí mais do que uma suposição?

<sup>67</sup> No jogo de baralhos franceses, o ‘A’ seria o algarismo ‘1’ nas cartas que chamamos de ás.

#### 4.3.6 CAPÍTULO 6: JOIA

Figura 7: poema “Joia”

abrir	o	mineral	tão	claro	dos	rostos
a	fractal	fruta	exata	em	ângulos	sonhados
pedra	tão	vértebra	quanto	água	nos	vértices
por	flor	adentro	corte	de	espelhos	decependo
tanto	quanto	joia	dado	assente	sorte	alguma
tão	sua	que	ao	esmalte	faz-se	outra
avessa	falha	desfolha	gume	florindo	única	face

Fonte: PAPVTMA, p. 105<sup>68</sup>.

Atravessando o poema-joia de extremo a extremo, na diagonal do início ao fim pela maior longitude de seu comprimento, lemos: “*abrir – fractal – vértebra – corte – assente – faz-se – face*”. Uma alegoria para o ato de leitura de todo poema. Como se o olhar talhasse a cada vez um núcleo duro com extrema precisão até fazer dele um rosto, uma imagem, um aspecto. O leitor não precisa de uma agudeza maior do que aquela de que já dispõe no momento da leitura e o poema sempre *faz-se face* para além de toda compreensão. Até mesmo um poema de difícil penetração como este se abre para fora do sentido no momento da leitura.

*JOIA* é um capítulo composto por ‘um poema’ e uma rubrica de Márcio-André, localizada anteriormente ao poema, sobre sua proposta. Com uma “nota”, ele explica que o poema tem sua inspiração formal nos quadrados mágicos da Idade Média, como um soneto-poliedro, prismático, lapidado, plurilegível, mallarmaico. Toda a explicação nos pareceu um guia de leitura ou uma pré-conceitualização, tudo de que o poema prescindir por simplesmente estar aí. Não se trata de não

<sup>68</sup> ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

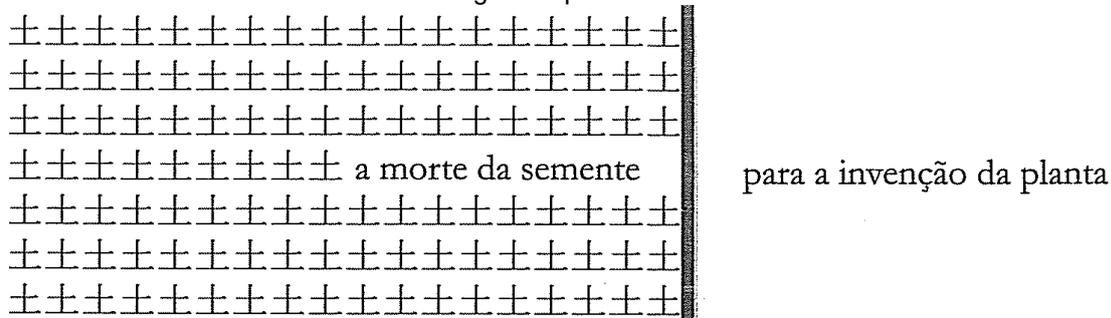
concordar com o que é colocado, mas com o fato de o autor impor informações contingentes como se fossem necessárias. Toda a elucidação estética e as vias de entrada no poema são atividades operadas ou não pelo leitor. Assim, tanto o objeto estético quanto o leitor têm suas forças minguadas antes da leitura – o poema por parecer carecer de apresentação e o leitor por não poder acessar apenas o poema.

Entre as 49 lascas da *JOIA*, há nomes, verbos, pronomes, artigos, advérbios, adjetivos e preposições – tanto termos fundamentais quanto termos acessórios. Assim, nem todas as vias de manuseio da joia fazem versos relevantes – como os que terminariam em advérbios, artigos ou preposições. O que mais nos interessa são as leituras fragmentadas que o poema possibilita como atravessamentos de luz por seu corpo. Cada ponto de vista lançado à joia lapida-a numa totalidade, sem que um próximo verso precisasse complementá-la. Cada decisão de olhar modifica sua sintaxe e suas possibilidades escapam à nota que a introduz.



Já que de repente o tomamos assim, devemos questioná-lo: o poema pode apontar lugar? O mais interior, apontando para dentro de si, *uma dália (num verso)*; e o mais externo, para fora, *uma dália (real)*. Outra questão de lugar que se coloca: se o poema, como inscrição ou como punctura, pode dizer o lugar daquilo de que fala enquanto fala. A distância entre uma dália num verso e uma dália real é passível de retorno? O que está em jogo quando se diz o lugar da coisa no verso e o lugar da coisa no real não é apenas sua falha no dizer, mas também a própria distância, o diferimento e o espaçamento entre a palavra num verso e o objeto real. A redundância em apontar o lugar do nome ‘dentro do verso’ já num suposto verso é uma pretensão de escancarar seus limites, ir mais fundo na linguagem, mas não poder passar de sua superfície ou sair da tautologia. No outro extremo, tentar confessar a referenciação com o recurso metalinguístico de rubrica explicativa apenas evidencia a ausência que a palavra escrita tenta cobrir – tentar apontar para fora da linguagem sem poder sair dela. Onde está uma dália que se leu num verso quando se está diante de uma dália real?

Figura 9: poema “a morte...”



Fonte: PAPVTMA, p. 122-123<sup>70</sup>.

Campo de ideogramas; campo de brancura. Campo de plenitude; campo de possibilidade. Campo de *morte*; campo de *invenção*. Campo de estagnação; campo de destinação. Transformação instantânea a partir do espaço-limite da lombada.

<sup>70</sup> ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

Figura 10: poema “obrigado senhor”<sup>71</sup>

por aniquilar nossos inimigos  
 por disseminar o ódio e a devastação entre os que merecem  
 por limpar a terra com o genocídio necessário dos que nos odeiam  
 por lustrar o chão da sala com a cera dos mollos dos maus pensamentos  
 por amansar toda uma raça e fazer a raça amansada amansar outras raças  
 por pavar o homídio um ato crativo  
 por nos dar prazer ao infligir a dor  
 por não molestar somente o corpo mas também o espírito  
 por nos oferecer a brutalidade como entretenimento  
 por não matar tão rapidamente  
 por vixiseccionar ao som de declarações de amor  
 por tomar o homídio um ato crativo  
 por nos dar prazer ao infligir a dor  
 por não molestar somente o corpo mas também o espírito  
 por buscar o espírito dentro da cabeça e apagá-lo com amoníaco  
 por arrançar os ossos até restar um pó fino que possamos cheirar  
 por arrançar dentes com um martelo para nos proteger  
 por liquidificar a mão de futuros assassinos quando ainda são inocentes  
 por injetar cimento na artéria de quem respira o ar que é nosso  
 por violar as mãs e as esposas dos violadores  
 por amputar o tempo facial dos feios e dos sujos  
 por transplantar para bons homens os órgãos de criminosos ainda vivos  
 por gozejar fãido nítico nos olhos dos que nos olham torto  
 por calciepar o globo ocular dos que não nos olham  
 por dar a chance de nos masturbar sobre o cadáver do adversário  
 por criar máquinas que exterminam humanamente  
 por levar a miséria a quem não nos cai bem  
 por levar a bactéria a quem nos inveja  
 por criar a virgênça  
 por nos ensinar a generosidade interessada como alternativa à indiferença  
 por humilhar quem não nos entende  
 por dar utilidade aos corpos processados e fermentados dos inatris  
 por estuprar a alma daqueles cujos corpos são também inatris  
 por não nos deixar saber quando assassinam por nós  
 por amputar os braços de quem não queremos abraçar  
 por gestar feos disformes na bariga das mulheres que não amamos  
 por inserir agulhas em brasa pela uretra até o escroto de quem cobiça nossas mulheres  
 por arrancar países com sofrimento  
 por nos dar motivos para odiar  
 por fazer da política a arte da arrogância  
 por purificar nosso coração com o disancamento conveniente  
 por não semos a bola da vez

Fonte: PAPVTMA, p 114-115<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Foi preciso usar toda a página para que o poema pudesse ser reproduzido de ponta a ponta sem perda de nitidez.

<sup>72</sup> ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

Contrastando com a leveza dos versos anteriores, inserimos o poema mais brutal de todo o livro: de um lado, uma oração em agradecimento ao senhor; de outro, uma extensa lista de graças. Não é apenas o aparecimento da palavra de calão que faz o teor do verso, como em algum caso do capítulo anterior. Há uma estetização fundamental colocada em jogo aqui: uma escolha de palavras e de expressões articuladas para causar efeitos<sup>73</sup>. Além disso, o poema nos insere em seu dizer pela segunda pessoa do plural, assim como impõe que digamos cada um dos seus versos. Existe o tom como enunciação de sua brutalidade de sentido. Mesmo que se esforce para não recriar mentalmente cada imagem, a leitura impõe cada tom: o tom de maior prazer com a destruição mais violenta do outro; o tom de assumir-se numa comunidade que pode realizar qualquer ato hediondo por ser a vencedora; o tom de fingir-se corajoso quando se sabe ser covarde; o tom de orgulho em impor a violência do um (senhor). Em analogia com o título do primeiro capítulo: toda matéria é cruel quando dita cruelmente.

Márcio-André produziu em 2014 um vídeo<sup>74</sup> em parceria com o performer francês Laurent Winkler, no qual declama o poema. Muito próximo à câmera, o ator olha-a fixamente e pronuncia cada verso. Com o rosto fora de enquadramento e vestido de branco num contraste com o fundo escuro, um outro posiciona-se atrás do ator central e calça um par de luvas de borracha. Em seguida, ele começa a envolver a cabeça do ator central em fita adesiva transparente, cobrindo seu rosto e na sequência: testa, pescoço, orelhas, nariz, olhos e boca ao final (quando a voz alterada do ator repete apenas “obrigado, senhor...”).

Os *CAMPOS SEMÂNTICOS* são poemas que exploram a espacialidade das páginas cobrindo grande parte delas com caracteres não verbais (ideogramas, parênteses, exclamações). A parte verbal dos poemas é inserida nos espaços

---

<sup>73</sup> O leitor pode se identificar ou se horrorizar com o que o poema diz; assumindo-se em seu dizer ou tentando distanciar-se dele. Vale notar que este tipo de estetização da violência e do horror não ocorre apenas na poesia e na literatura. Ainda assim, a intenção do autor é exterior e contingente a qualquer efeito em quem frui o objeto estético. Colocar a violência em obra não implica romantizá-la, mas dar a ela uma forma, uma espessura e um meio de contato. A arte não se exime deste lugar limítrofe entre ética e estética para o que quer que faça. Mesmo que o autor tenha as melhores intenções e uma ética pessoal muito nobre, isso não impede que o leitor se identifique e, em algum momento, *seja* o mais hediondo dos personagens colocados em obra. Nesta dissertação, isso se estende mesmo a questões como o vazio, a morte, a ficção e o pensar a si. Mesmo que não tenham o teor moral da violência, impõem-se no outro como formas de pensar estetizadas.

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fvjxiSmUck8>. Acesso em janeiro de 2017.

rodeados, cercados, enclausurados por campos de caracteres. Tratando o poema como o sentido que se obtém de sua letra, em nossa seleção figuraram os mais calmos e o mais hediondo de todo o livro. A questão que não se pode decidir é: onde o sentido se faz, na cobertura da página, no texto ou nos vazios?

#### 4.3.8 CAPÍTULO 8: CAZAS

um tumor surgido na omoplata esquerda  
bloco de laje alojado entre vértebras

uma gestação de lâmpadas moídas  
algo de entulho  
argila brita  
e uma íngua de carne ao avesso do reboco

casa-medula num engano de coluna

pedra-casa  
no rim de um estranho emparedado por dentro  
(*PAPVTMA*, p. 135).

Uma relação de parasitismo contextural – há corpo estranho dentro de corpo “puro”. Na rijeza do osso, craveja-se um fragmento mineral mais duro. O que a casa produz em seu ventre oco é um amontoado de material sólido, cacos de diversas texturas, mineralogias mescladas e algum pedaço de matéria macia. Um mínimo de carnalidade estrangeira habita a sua estrutura, uma fragilidade que a impregna, um câncer móvel em suas partes vazias.

O mais nevrálgico neste sistema arquitetônico é uma sustentação falsa, uma verticalidade enganosa: aquilo que é casa e não é estrutura. Como se corporificasse a indiscernibilidade material de sua constituição, mesmo aquilo que é fundamental está contido numa casca vulnerável. A casa engloba uma mistura do que ela é e não é – guardando e rejeitando matéria.

Na estrofe final, lê-se o parasitismo no sentido oposto. O corpo estranho mais rígido no interior do órgão mais fluido deste estranho que se altera por dentro. Um fragmento de casa que nele se aloja sub-repticiamente, intruso sem face, nó mineral.

uma fenda no extremo centro da casa

defluindo para dentro de si mesma  
até outra casa

orifício ínfimo que não escapa à luz  
afunilado até o fim das horas

por onde o tempo de vida dos seres escapa  
assim como adere aos relógios de parede

os objetos nos roubam a vida  
e distribuem a esmo  
acrescendo camadas de ruínas  
ao que antes só tinha cor

a narrativa que narra a casa tem mais nós  
que a narrativa que narra o morador  
(*PAPVTMA*, p.144).

Inicia-se numa imagem da casa por sua anti-fundação e refundação líquida, vazando num abismo central que a inverte e avessa sua estrutura. Neste ponto zero a casa se faz outra dentro de si mesma.

Aquela abertura na casa não é um acesso à escuridão – a luz pode tocá-la, mesmo que seja este *ínfimo orifício* que a goteja perenemente. A *fenda* se afia até o *fim das horas* – um limite temporal que é sua ausência.

Um furo no tempo que tem lugar no meio do espaço de uma casa e suga até o *tempo de vida* dos que nela habitam. Comparação ao que o tempo medido nos *relógios de parede* faz de um tempo que é da vida e não dos números.

Mas também *os objetos nos roubam a vida*. Não apenas seu falseamento em contagem de tique-taques. Eles pulverizam aleatoriamente no espaço aquilo que já nos foi mais próprio, mais interno e inalienável. Transformam as partículas que nos tomam em coberturas arruinadas à coloração nítida de outrora.

Por fim, o poema declara: a fabulação sobre a *casa* é mais sutil e abrangente que a fabulação sobre o *morador*. Para dar conta do *nós* capcioso do penúltimo verso, lemos que o narrador se pode vislumbrar mais ao narrar a narrativa da casa do que ao narrar a narrativa do morador. Os *nós* da casa são como a *fenda* no início do poema, sugando a vida e desembocando-a numa casa arruinada da memória, como espaços de ficção sobre a casa no interior da casa.

na impermeabilidade à chuva  
a casa responde ao céu

e até o prédio mais novo confere no nascimento  
o desenho das rachaduras  
o desnível do emboço

toda casa rege uma estrela

e os moradores  
[pastores de casa e estrela]  
estocando fantasmas  
nesses tijolos mais leves que a manhã

toda casa é esboço para a ruína que será um dia

a cada edifício erguido  
uma outra paisagem substitui a anterior  
(*PAPVTMA*, p. 145).

Como por inveja da extrema abertura do *céu*, a *casa* se imuniza do que ele lhe doa. A *casa* se pretende intocável em sua impenetrabilidade a fluidos, tentando manter-se em sua *secura* concreta.

A edificação mais nova deixa escapar algo de suas futuras fraturas. Já se vislumbra sua fragilidade quando ela deveria se mostrar em plena atualidade e impecabilidade. As falhas já estão pré-moldadas sob sua pele-tinta.

Declaração: cada morada possui um astro (de matéria similar à sua, mas infinitamente distante) para conduzir (o destino, a trajetória, a fulguração).

Como guias, leitores e orientadores de *casa* e *estrela*, os *moradores* guarnecem o que possuem de invisível nas paredes silenciosas. [A alteração do verbo para a forma nominal de gerúndio difere do presente do indicativo nos versos anteriores e posteriores, como se falasse dos *moradores* em tom de narração e de *casa* e *edifícios* como declaração].

Uma lei para cada *casa*: arruinar-se. Sua materialidade está sujeita a si mesma. Enquanto construto, a *casa* delineia seu inexorável abatimento. Nem na mais virgem instauração sua imortalidade teria sido mais que uma ilusão. Mais que seu fatal esfacelamento factual, a *casa* já é o próprio desenho do não-lugar que será quando deixar de ser *casa*.

Nos últimos versos: a vista que se altera segundo novas fundações e obragens, indefinidamente e sem que se dê conta. A *paisagem* já se arruína no momento em que nela se impõem *edifícios*.

em um novo bairro

adaptar-se às formulações do espaço

decorar os detalhes  
conciliar os mapas com as vias  
e levantar outra cidade entre as ruas

pedra a pedra como linguagem  
até que o estranho  
pareça ter sido sempre familiar

só assim este bairro poderá um dia  
finalmente ser encontrado  
(*PAPVTMA*, p. 153).

A única atitude possível diante de um *novo bairro* seria um processo de adaptação do que nele é fixo, mas no homem ainda é informe. Alterar-se de acordo com o estado de abstração que é a novidade na forma do *novo bairro*.

Aprender a fixidez externa de coração, fazendo coincidirem a representação esquemática dos *mapas* com a cidade enquanto cidade e com a imaginação deste que tenta compreendê-la. Refazer aos poucos uma linguagem em movimento na linguagem interna que um atrasado se esforça em recriar.

Linguagem de concreção fragmentada: *pedra-a-pedra* para uma formação geral. Em um ponto, habitua-se. O estranho deixa de ser e a estranheza deixa de existir.

Neste ponto, há bairro como o que se entende por bairro. O novo não é mais que uma imprecisão de harmonia e conformidade entre uma concreção externa e uma compreensão interna.

há duas casas em cada casa  
uma dentro e outra fora do sonho

portanto há duas cidades em cada cidade  
uma tão complexa quanto a outra

uma cidade brilha em dois mundos  
como mapa uma da outra

enquanto a vida surge e desaparece  
no meio delas

somente o número de telefone  
coincide nas duas casas

a cidade permanece onde está o nome  
(*PAPVTMA*, 155).

Dupla casa mediada pelo *sonho*. Presença ou ausência de ficção: é a casa nela ou ela na casa? A casa-dentro-do-sonho e a casa-fora-do-sonho são ambas em uma casa.

O mesmo se estende à *cidade* e a cada edifício duplicado nesta fantasmática imaginação de interioridade ou exterioridade à própria imaginação.

Existe a cidade que ainda virá à vista e a cidade que já passou pelos olhos – as duas coincidem em algum ponto, como se já tivesse sido conhecida. A cidade na cidade e a cidade em outra parte, dobrando sua estrutura em uma outra dimensão (da mente e do sonho).

Em rigidez, *casa* e *cidade* são indiferentes à passagem de vida por entre elas.

Na duplicação fictícia da *casa*, apenas se mantém igual o *número de telefone* – o dado mais aleatório quem uma casa poderia ter.

E a *cidade* só se poderia fixar em outro lugar: na linguagem, na história, no papel, na memória, na ficção.

CAZAS traz poemas que trabalham mais detidamente um tema que se espalha por todos os outros capítulos: a materialidade da casa como *poiesis* e a poeticidade que se cria a partir do que uma casa pode ser. Seu duplo movimento funciona na mistura de concretude e fluidez. Como observações que fixam um estado volúvel ou liquefazem o que num momento era fixo: “toda casa é esboço para a ruína que será um dia”; “uma fenda no extremo centro da casa/ defluindo para dentro de si mesma”; “há duas casas em cada casa/ uma dentro e outra fora do sonho”. Ao mesmo tempo em que a casa é construído, também é ficção – não apenas por haver quem a habite, pois há narrativas invisíveis e insensíveis nos espaços da própria casa escapando a todo tempo. Longe de criar um idealismo entre duas dimensões opostas – aqui ocorre a alusão a um tipo de realidade que se propõe inteiriça, mas é perfurada por porosidades ficcionais não menos reais. O absurdo é que estes movimentos invisíveis tenham lugar em algum espaço, mesmo que seja o espaço dos poemas.

#### 4.3.9 CAPÍTULO 9: MONSANTO

1.  
toda a aldeia é um labirinto móvel para cães  
e de nunca haver gente sempre nos adequamos a ser outro

a aldeia contém dentro três outras aldeias  
que nunca se tocam

e somatizam nos habitantes até deformá-los

mas o pôr do sol é sempre esse  
desde o princípio do sol e do estado das coisas

o pôr do sol que se ama como latão velho  
e tudo o mais é variação de pedra

neste lugar onde até o deus é de granito  
e tem sonhos de pedra  
com fêmeas mortais num jardim de areia e pedra

onze paisagens na janela e cada dia é um dia

é preciso partir antes que chegue outro  
pois também as coisas perecem mais rápido do que percebemos

e é triste notar que nada permanece de nosso  
antes mesmo que não se esteja mais aqui  
(PAPVTMA, p. 159).

Definição de *aldeia* a partir de seu efeito em animais que nela vagam – prisão ao mesmo tempo concreta e fluida. Sabe-se que é uma determinada *aldeia* pelo artigo definido. *Cães* permanecem perambulando no espaço da *aldeia*, que parece poder deslocar suas paredes de *labirinto*. De repente, (nós) somos inseridos na *aldeia* e no poema por uma ausência, por *não haver gente*. Neste lugar, a solidão faz com que sempre estranhemos a própria alteridade que inventamos dentro de nós mesmos.

A *aldeia* é desenhada numa tripartição interna de três ilhas-aldeias incomunicáveis. Impregnam, adoecem e aldeiam seus *habitantes* até que eles se tornem parte do local.

Analogamente, o pôr-do-sol também é enformado pelo ambiente. Ele perfaz perpetuamente a repetição mesmerizante de sua única possibilidade: ser pôr-do-sol desde o *princípio do sol e do estado das coisas*. O pôr-do-sol ganha pelo *amor* uma imagem de comparação: *como latão velho*. Uma cor e um material para assimilar ao

afeto, enquanto o resto seria apenas *variação de pedra*. Como se o amor estivesse no metal e a pedra fosse apenas o excesso.

Mas nesta *aldeia-pedra*, a pedra é tão fundamental que até as crenças são pedra – a divindade, seus devaneios e seu paraíso-céu – apenas as mulheres são carne.

Uma vista se estilhaça em *onze* e os dias são sempre *um*. Até que venha *outro*, aquele que força a partida, que anuncia o adeus, que manda embora. E a explicação para isso é a constatação de que não se nota o arruinamento das *coisas* à medida que acontece, como se o olho fosse lento demais para sentir que cada dia já passou.

Da mesma forma, o poema finaliza constatando que não se deixou marcas, que antes de deixar um lugar percebe-se que o próprio lugar já se esqueceu (de nós) e que a *aldeia* permanece em seu estado impassível após a (nossa) partida.

2.  
a última estrela da noite vingou na primeira luz da aldeia  
  
foi quando ela veio atravessando os pomares  
e as primeiras flores em seu vestido azul  
e sentou-se ao meu lado no meio-fio  
e esperamos amanhecer  
(*PAPVTMA*, p. 160).

*Estrela e aldeia* são unidas em harmonia luminosa. O poema diz a cena de um encontro em que *ela* veio. Constrói-se uma memória em cores e pormenores: a aproximação do corpo do outro, a partilha de um momento silente, apenas detalhes somados uns aos outros. A espera da primeira estrela coincide com a saída da última luz da *aldeia* e retorna-se ao início do poema.

6.  
da memória só sabemos o nome  
  
ela não existe fora de si  
como o tempo não se move fora dela  
  
a memória só comprova a si própria  
  
equidistante na ida e no retorno  
esse caminho do qual nos separamos juntos

estamos na memória como estamos na casa  
e nela habitamos sós

quando tudo silencia a música parece ter sido ilusão

monsanto foi o fim de sua própria história  
desacontecida conforme contada

as ruas semiapagadas num sonho já velho  
lá onde ainda podem ser caminhadas  
(PAPVTMA, p. 164).

O poema se inicia lançando a *memória* em sua essência inefável, sendo acessível apenas pela linguagem. Como se *memória* fosse apenas um nome próprio. Não se alcança e não se sai de perto dela. Circundada por si mesma como a ambiência ou o lugar próprio do tempo.

Inoperante e inútil a qualquer fim que não seja dizer a si mesma, a *memória* não valida, não constata, não autentica, não atesta, não justifica e não explica. É um ponto do qual não se foge e ao qual não se atinge, mesmo que seja carregada no corpo por onde quer que se vá.

Sendo comparada com a *casa*: dentro de ambas se está contido, se permanece e se guarda. Vive-se no interior da memória, mesmo que se suponha que ela viva guardada em algum lugar dentro de nós. A habitação-memória é mais grave que a *casa*, por evidenciar a solidão inescapável em que se vive constantemente.

*Quando tudo silencia*, parece jamais ter existido nenhum poema. De repente, o silêncio faz ver que aquilo que havia não é mais presente e o passado se torna uma dúvida impossível de ser confirmada. Assim, a *memória só comprova a si própria* como memória, isto é, em sua nebulosa existência que desestabiliza a veracidade do fato.

O poeta faz da nomeação do lugar um poema – colocando ambos no campo da ficção. Este local-poema se finda no tempo à medida que o tempo de leitura se tornou passado. Invertendo a factualidade de sua narrativa em memória, o que resta é nome – *da memória só sabemos o nome*. Um espaço urbano é tornado espaço onírico. E o sonho possibilita ainda mover-se na volubilidade de um espaço recriado.

*MONSANTO* é um capítulo de memórias em forma poética. Nossa seleção de três entre os seis poemas do livro tentou mostrá-lo pela descrição de um local, pelos

detalhes de um encontro e por uma definição da memória em forma poética. Como informação exterior a estes poemas: em 2009, Márcio-André teria participado do Programa Poetas em Residência em Monsanto, vinculado à Universidade de Coimbra. O que poderia ser tratado apenas sob a explicação de uma influência, consideramos como uma experiência estética na qual os poemas fazem a aldeia, até invertendo sua anterioridade factual em relação ao ato de criação. Assumimos não saber se estes poemas foram concebidos, pensados ou finalizados no local físico de mesmo nome que este conjunto. Assumimos também que saber disso antes da leitura não nos daria mais do que uma resposta anterior ao que neles permanece secreto. A experiência do poeta num local é capaz de fazer senti-lo não como presença, mas como lembrança. O que nos resta questionar é: o que se veria na aldeia Monsanto após ter lido *Monsanto* em poema?

#### 4.3.10 CAPÍTULO 10: O EVANGELHO SEGUNDO A ÁGUA

mondego | karinna  
sua voz através do mar é o próprio mar em travessia

chamamento remoto  
de mulher equilibrada nos rochedos

é também credível viver fora dos peixes  
dentro de um farol no extremo das docas

e nos encontrarmos agora  
mais por vício das marés  
que por desarranjo do acaso

o mar está entre nós e por isso nos une

a mesma palavra que cabe em minha boca  
cabe na sua

em sua boca cabem todos os oceanos  
(*PAPVTMA*, p. 171).

O poema chama uma segunda pessoa pela metáfora. A voz e o mar unem-se na travessia, no movimento, no entre lugar. O nome – *chamamento remoto* – tenta trazer uma presença à distância. Quem se chama pelo nome é exatamente

alguém que pode se identificar com o chamado: *mulher* sustentando sua postura sobre a rigidez do *rochedo*.

Como se a vida dentro do peixe (da baleia, do monstro) já fosse simplesmente aceite, o poema desenha a vida no exterior, numa paisagem marítima ou no interior de uma torre-luz, guia de viajantes.

Ainda no impulso ficto-poético da estrofe anterior, *é também credível* um novo encontro ensejado mais na repetição que no absurdo. Mesmo que ambas sejam forças das quais não se tenha escolha e indiferentes a qualquer vontade, elas mesmas podem ser motivos ficto-poéticos.

O que há de distância entre o um e o outro é mar – força infinita de renovação, indiferença às vidas que aparta, travessia e aporia por limitar e agregar. A fala de um e do outro são encontro pela palavra do poema. Como um tipo de contato remoto daquilo que pode coabitar em duas partes distintas, através da palavra.

Em sua *boca*, o outro abarca a completude do mar. Neste abismo de seu corpo cabem o infinito movimento das ondas e o imenso volume de possibilidades.

verdugo | ana  
as libações ao mar e a libação das ondas  
em correlata simetria

oferenda perpétua pelo que foi antes ofertado  
como gratidão mútua  
entre o deus e o navegante

como esta que me foi trazida  
na arrebentação  
e agora se lança outra vez às vagas

para começar onde terminava  
– anacíclica ana  
– anagrama nau  
impreciso como a flexão que do rio se faz ria

que sendo água cabe em muitos nomes  
que sendo maré inventa a viagem

graça e perda na fuga de céu pelo cordame das velas  
faz do navegante o herói do próprio acaso  
(PAPVTMA, p. 174).

Entregas, envios, sacrifícios – tudo o que se pode doar ao mar; de sua parte, as ondas entregam a si mesmas com tudo o que carregam de qualquer outra paragem. A medida dos cuidados de uma parte e o volume do acaso de outra. Libações simétricas chocando-se no limite do litoral. A promessa de doar para sempre estabelece o trato de vida e morte *entre o deus e o navegante*. O que é *que foi antes ofertado*? A vida ou a fé? Como quer que seja, é o mar que media o *trato de gratidão mútua* entre o nume e o nauta.

Ainda sem nome chega *esta*, em equivalência com as doações do mar: apenas chegada numa *arrebentação* da maré, apenas partida na quebra das ondas. Um pequeno verso dizendo um ritmo da vida de alguém a outrem – ‘ser trazida’ e ‘lançar-se’.

Uma simetria circular retornando ao início: construções em volta do nome. Como palíndromo – *ana* retorna a *ana*; como anagrama – *ana* se torna *nau*. Uma torsão na materialidade do significante faz o *a* se tornar o eixo entre os espelhados *n* e *u*. *Anagrama impreciso* que amplia a significação muito mais que a *flexão* leve que difere *rio* e *ria*.

De repente, do que se fala no poema? De alguém por seu nome, ou de um nome pela pessoa que o carrega? Há uma fluidez de ser que se pode comportar em qualquer palavra-nome e dar a ele um sentido maior. A vida volúvel e cíclica diz o ritmo de seu movimento, calmaria ou tempestade num tempo que é sempre travessia. O mais caro e o mais fugaz: o outro. Os emaranhamentos de cordas e velas bloqueiam o *céu* fazendo o *navegante* perder algo de sua vista a cada momento da viagem, como se fosse esta a libação que entrega aos deuses. (O poema termina com a concordância perdida do verbo *faz*). O nauta solitário permanece na travessia e no acaso, apesar do que lhe vem e que dele se vai (o nome, a amada morta, a vida).

sarela |  
os pequenos rios são também navegáveis  
pelas paixões imediatas

toda distância real sonhada através dos mapas

é necessário um pacto com a água  
para se compreender a água

pois os oceanos são tão delicados quanto os regatos

quem vive diante do mar habita em todas as partes  
quem vive diante de um rio habita o silêncio e o espetáculo da morte  
(*PAPVTMA*, p. 177).

O último poema do capítulo não tem seu nome feminino. O que está em jogo aqui é a simples relação entre *pequenos rios* e *paixões imediatas*, confessando sua diferença dos demais. O poema diz a possibilidade de imaginação de um espaço ao mesmo tempo físico e fictício através de representações (*mapas*).

O que se exige para intuir a *água* é um tipo de harmonia justa que se possa estabelecer com ela, um compromisso ético (um *é preciso*) para a intelecção. E a estrofe seguinte explica que não é a magnitude que embrutece e retira a leveza, tanto *oceanos* quanto *regatos* estão implicados neste *pacto* de fluidez.

A morada-mar abrange o praiano na contemplação de sua forma, a cada momento, abstrata e cíclica. Ele faz morada na imaginação das infinitas possibilidades do que seria a imensidão daquele espaço físico, amorfo e fluido tão próximo a si.

A morada-rio faz o ribeirinho olhar a vida até o limite de sua calmaria. O que o rio lhe doa são miradas a cada vez fugidias, sensações a cada vez provisórias, o *silêncio* como possibilidade de conhecer e contemplar a *morte* a cada dia e permanecer vivo.

O *EVANGELHO SEGUNDO A ÁGUA* é o capítulo de tom mais leve de todo o livro. Cada poema é intitulado com o nome de um rio ou mar e um nome próprio feminino (exceto este último), separados por uma barra vertical. Como proposta lírica, os poemas criam reflexões sobre a nomeação, o outro, a memória e o amor. Se atentarmos ao caráter duplo que recorre o livro, cada poema aqui é memória do outro e memória da vida – sendo a *água* a matéria que os constrói no poema (algo diferente dos capítulos anteriores, que trabalhavam a pedra, a concretude e a rigidez). Como livro de doutrina pela *água*, não lemos aqui a *água* e os rios como paisagem de aventuras amorosas, mas como um tipo de pensamento da arte da fluidez na lírica. Não negamos a importância de dados locais na vida, mas no poema eles são velados ao leitor – não sabemos o que significou cada um destes rios e cada um destes nomes na vida do poeta e de suas amadas senão pelos discursos poéticos. O que lemos são distanciamentos, ficções e restos de um passado que só

acessamos pela linguagem. Estranhamente, o livro de 'temas' tão contemporâneos e urbanos termina numa imagem quase idílica da contemplação do rio e da morte.

## 5. TEORIA POR FRAGMENTOS

### 5.1 SÍMBOLO E *PERSONALIDAD*

Jorge Luis Borges consagra uma breve homenagem a Valéry em “Valéry como símbolo”. Borges assume o absurdo de sua aproximação inicial: Paul Valéry e Walt Whitman. Sua leitura destes dois poetas antagônicos como personagens é o que permite sua relação no “mundo inteiro da literatura”.

Enquanto Whitman é o criador de um homem possível da extrema felicidade; Valéry é o criador de um homem impossível da extrema inteligência. O que une o personagem ficcional Walt Whitman ao personagem ficcional Edmond Teste seria exatamente o caráter hiperbólico dos dois: um de felicidade e humanidade; o outro de inteligência e rigor.

Mesmo que Yeats, Rilke, Eliot, Joyce e Stefan George tenham sido mais influentes e revolucionários em seu trabalho com a palavra, Borges destaca Valéry de seus contemporâneos por sua *personalidade* e sua conformação num símbolo. Ora, convém muito a Borges os epítetos que confere a Valéry, chegando até a tratar estes como parte da “missão que Valéry desempenhou” para seu século. Não que discordemos de sua vigência em algum ponto, nossa visada da imagem do escritor apenas não pretende finalizá-la como na idolatria a um espírito europeu, numa representação de herói da lucidez ou na personificação de um homem – preferimos um Valéry mais furtivo e dúbio (que também não deixa de ser borgeano). Para Borges, o que enfraquece Teste como personagem é a projeção de seu autor:

Valéry criou Edmond Teste, esse personagem seria um dos mitos de nosso século se todos, no íntimo, não o julgássemos como um mero *Doppelgänger* de Valéry. Para nós, Valéry é Edmond Teste. Ou seja, Valéry é uma derivação do Chevalier Dupin de Edgar Allan Poe e do inconcebível Deus dos teólogos. O que, em termos verossímeis não é verdade. (BORGES, 2012, p. 92).

Borges fundamenta sua tese imaginando Valéry como hipóstase de Teste, como sua personificação concreta e exemplo vivo de inversão do autor pela figura de seu personagem. Apesar disso, Valéry acaba se tornando ídolo nacional, símbolo da Europa e *personalidade* – todo o oposto de Teste, que é o homem semivisível, indefinível e inerte. Ao dizer que esta *personalidade* de Valéry é uma projeção de

sua obra, sabemos que Borges trata da obra de Valéry como homem público e como poeta oficial da nação. Borges elogia os legados de Valéry como ídolo, mas também faz deles ficções de sua obra, tratando-o como símbolos de um homem que:

[T]ranscende os traços diferenciais do eu e de quem podemos dizer, como William Hazlitt de Shakespeare: “*He is nothing in himself*”. De um homem cujos textos admiráveis não esgotam nem sequer definem as possibilidades de todo tipo que nele existem. (BORGES, 2012, p. 93).

Neste sentido, Valéry é quase um Edmond Teste, muito mais próximo de como o propusemos em nosso texto. Mas o Valéry símbolo europeu que Borges imprime é, para nós, um Valéry *colateral*. Borges escreve este texto em 1945, ano da morte de Valéry. De lá até os dias atuais, um outro Valéry foi conhecido com as publicações do *Cahiers*. De lá até os dias atuais, Edmond Teste se tornou um personagem ainda mais obscuro e esquecido, e talvez isso tenha contribuído para dissipar ou diminuir sua imaginação como *Doppelgänger* do autor. De lá até os dias atuais, muitas gerações de críticos e teóricos leram e releam Valéry. De lá até os dias atuais, Gonçalo M. Tavares criou um *Senhor Valéry* e Márcio-André criou seus *poemas apócrifos de Valéry*.

“Valéry como símbolo” é um texto de interesse para diferenciarmos os espectros que lemos em seu nome. Este texto acabou se tornando indiretamente uma das mais difundidas portas de entrada a Valéry, por trazer citações presentes nas orelhas de tantas publicações sobre Valéry no Brasil, como aquele que – “personifica os labirintos do espírito” e “preferiu sempre os lúcidos prazeres do pensamento e as secretas aventuras da ordem”. Encontramos no texto “Paul Valéry e a Comédia Intelectual” de João Alexandre Barbosa uma visada mais abrangente:

Um crítico recente chega a apontar a ironia de, ao mesmo tempo, [Valéry] ter sido o último poeta a ter honrarias nacionais quando de seu sepultamento e ser, no essencial, isto é, naquilo que, secretamente, trabalhava sem cessar nos *Cahiers*, um desconhecido para o leitor médio de seu tempo. Um autor que, vindo do século XIX, nascendo no momento mesmo da Guerra Franco-Prussiana, vivendo as duas Guerras Mundiais do século XX, projeta-se, como já observou Italo Calvino, para o pórtico do próximo milênio. (BARBOSA, 2007, p. 99).

## 5.2 A MORTE

Nossa seleção de textos teóricos não poderia passar sem o famoso panfleto barthesiano em prol da escritura e do leitor. Mesmo que, de lá até nossos dias, o Autor já tenha sido morto, revivido, enaltecido e achincalhado, as injunções do Barthes de 1968 ainda são fundamentais para que se evite pensar no texto como a eterna garantia do Autor como presença.

“A morte do autor” inicia num questionamento sobre *quem* ou *o que* fala numa frase da literatura. Este é o movimento inicial de Barthes, seguido de suas alternativas de resposta zombando da crítica literária e da opinião geral do tempo. Isso para chegar sem delongas à definição que urge para ser lançada: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). É interessante notar que neste momento Barthes rejeita de início o “corpo que escreve” no ato de escrita, o que um Barthes mais tardio defenderá e assumirá realizar.

A morte do autor é necessária para o começo da *escritura*. Não seria nem mesmo um modo de ver, mas uma consequência até na narração de fatos “para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real”. Como *perda da origem da voz*, não se pode ver o gênio ou a pessoa por trás do que é contado ou escrito. Barthes localiza a criação do personagem *Autor* como um desdobramento histórico da sociedade ocidental, devido enfim ao descobrimento do “prestígio do indivíduo” e da “pessoa humana” após Empirismo, Racionalismo e Reforma. Isto se evidencia plenamente no Positivismo: “Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido maior importância à “pessoa” do autor” (Ibidem, p. 58). Assim, a junção de pessoa e obra é o movimento padrão de grande parte da crítica do tempo e da cultura geral para explicar toda a literatura, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência” (Ibidem, p. 58).

Mas já existe contestação ao Império do Autor partindo dos escritores, pois mesmo a Nova Crítica da época apenas infla os domínios régios. Mallarmé tem seu lugar de destaque na resistência aos automatismos autoritários. O motivo é simples: em Mallarmé é a linguagem que faz e diz. Ele é o primeiro a propor uma suspensão da pessoa por trás num tipo de “impessoalidade prévia” que, para Barthes, “devolve

ao leitor o seu lugar” (BARTHES, 2004, p. 59). Valéry seguiria Mallarmé abrandando-o, Barthes tem ressalvas irônicas à Psicologia do Eu e aos classicismos valeryanos. O acaso com que toda palavra poética joga e a verbalidade do material literário evidenciam que as intimidades do Autor são apenas frivolidades. Em Proust, vida e obra são tornadas uma coisa e a escritura do *narrador* é sempre um ato adiado. O Surrealismo se atenta à linguagem e esforça-se em tentar destruir suas convenções – o Autor incluso – com escrita automática e coletiva. As pesquisas da linguística (recentes na época) evidenciavam a enunciação como “processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-la com a pessoa dos interlocutores” (Ibidem, p. 60).

O tempo do texto se altera com o abalo no Império do Autor, pois este seria sempre anterior à obra, que é apenas o filho que se “nutre” com sua vida. Colocando em jogo seu novo personagem, Barthes dá ao “Escriptor Moderno” uma contemporaneidade à escritura: “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (ibidem, p. 61). Assim, não há *delay* entre o Escriptor e sua mão, pois seu ato é performativo – dizer e fazer indissociáveis e sem origem “senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem” (Ibidem, p. 62).

O texto é então tessitura e o Escriptor só dispõe de um dicionário vasto de citações para suas composições. O Autor teria sido tanto a origem quanto a teleologia de cada obra em que foi descoberto e matou a possibilidade de significar. Quando Barthes diz que “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado” temos a impressão de que sua proposta de leitura seja uma aproximação do texto que infecte o leitor por sua linguagem, numa quase suspensão da atividade crítica tradicional – que consistiria em arrematar o texto com um sentido final (Ibidem, p. 63).

Por fim, Barthes coloca o leitor em posição de operador justo do texto, pois ele é quem *faz* seu diálogo, suas relações e sua sobrevivência. A posição do leitor na crítica clássica é sempre subalterna, pois ela é incapaz de ver outro realizador do texto que não seja o Pai-Deus-Criador-Rei-Autor. Finaliza-se o texto com mais uma imprecisão: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (Ibidem, p. 64).

### 5.3 A EXIGÊNCIA

Como embasamento teórico e desvio no sentido em que viemos matizando a questão do fragmento, trazemos “A exigência fragmentária”, segundo capítulo do livro de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *L’absolu Littéraire*<sup>75</sup>. Os autores remontam a questão do fragmento de acordo com as produções dos românticos de Jena, sobretudo F. Schlegel e Novalis. Enquanto nosso movimento inicial consistiu em partir de fragmentos de Valéry para desenvolver análises, o que fazem Nancy e Lacoue-Labarthe é trazer o fragmento como questão fundamental à ideia de “Absoluto literário” inserida no Sistema do primeiro romantismo alemão. Nossa intenção neste momento é trazer o fragmento como gênero e proposta estética dos românticos alemães e diferenciá-lo de uma especialidade de Valéry.

Logo no início do texto, o romantismo em questão é definido como “o que põe a obra [*met l’oeuvre*] de um modo diferente” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 68). O tradutor João Camillo Penna aponta em nota que ao longo de todo este texto trabalham-se os sentidos do termo em francês “*oeuvre*” e seus desdobramentos (*ergon*, *organon*, *opera*, *opus*, *work*, *Werk*, “*met l’oeuvre*”, “*mise en oeuvre*”, “*en sous-oeuvre*”, “*hors-d’oeuvre*”, “*exergue*” e outros), os quais a língua portuguesa nem sempre permite traduzir de forma satisfatória ou tão variada. É importante também precisar que a “diferença de operação” não trata nem de uma coincidência plena entre literatura e filosofia e nem de sua diferença; para os autores, o que está em jogo no romantismo é o “pensamento da “obra” em geral (moral, política, ou religiosa assim como artística e teórica)” (Idem). Portanto, esta dimensão de totalidade é necessária para compreender o que os românticos de Jena pretendem mesmo como “teoria literária”.

Mais ainda do que o “gênero” do romantismo teórico, o fragmento é considerado a sua encarnação, a marca mais distintiva de sua originalidade, e o signo de sua radical modernidade. E é bem, de fato, o que reivindicaram ao menos os próprios Friedrich Schlegel e

---

<sup>75</sup> “O volume constitui, em grande medida, entre outras coisas, uma generosa introdução e apresentação da obra dos primeiros românticos alemães ao público francês. Enquanto comentário envolvente destes fragmentos, os capítulos “teóricos” – e o presente não poderia ser uma exceção – fazem referências frequentes aos fragmentos que discutem”. Trecho da apresentação da tradução de João Camillo Penna ao capítulo. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *A exigência fragmentária*. In: *L’Absolu Littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. A terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, nº 10, 2004.

Novalis,<sup>76</sup> se bem que cada um de uma maneira diferente. O fragmento é precisamente o gênero romântico por excelência. (LACOUE-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 69).

Há condições a serem precisadas sobre a questão do fragmento aos românticos. Primeiramente, como gênero, o fragmento não foi inventado pelo grupo de Jena. Chamfort, Shaftesbury e La Rochefoucauld já praticariam o fragmento no contexto dos moralistas ingleses e franceses. Apontam-se também filiações aos *Pensamentos* de Pascal e aos *Ensaio*s de Montaigne. Esta última relação é explicada de forma provisória por três traços: o inacabamento das peças, a variedade de temas de cada peça e a unidade do conjunto baseada num sujeito ou num juízo. Para Lacoue-Labarthe e Nancy, reside exatamente aí a originalidade dos românticos de Jena e do projeto que tentam empreender até o fim, pois trata-se do “gênero, falando absolutamente, do sujeito, à medida em que este não possa ou não possa mais ser concebido sob a forma de um *Discurso do método*<sup>77</sup>” (Idem).

Como segunda condição, é necessário levar em consideração que os fragmentos do grupo de Jena não são um “conjunto homogêneo e indiferenciado do qual todos os fragmentos seriam “fragmentos” ao mesmo título” (Ibidem, p. 69-70). A publicação com título *Fragmentos*<sup>78</sup> é a única que reuniria todas as características e peculiaridades do que os autores chamam de *ideal* fragmentário do romantismo. Trata-se de uma publicação com peças anônimas (mas produzidas por vários autores), não possuindo um tema específico. “Sem objetivo, e sem autor, os *Fragmentos* do *Athenäum* querem-se de certa forma postos por si mesmos, absolutamente. Mas eles são os únicos a representar, assim, a “pureza” do gênero” (Ibidem, p. 70). F. Schlegel e Novalis teriam publicado respectivamente, *Fragmentos Críticos* e *Pólen*, ambos antes da publicação dos *Fragmentos* no *Athenäum*; os dois casos diferem do posterior por trazerem as assinaturas dos autores. Do ponto de

---

<sup>76</sup> No texto há uma nota que aponta para divergências de opinião e de prática do fragmento pelos integrantes do Athenäum. Ela diz que A. Schlegel não pensava o fragmento à maneira de F. Schlegel, como um ideal, e Caroline Schlegel até se oporia ao “fragmento”. Para os autores, a prática do fragmento poderia até ser pensada como uma “vanguarda” dentro da própria “vanguarda” (LACOUE-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 91).

<sup>77</sup> O texto traz uma nota breve sobre a proveniência do gênero Discurso em relação aos Ensaio>s. Para os autores, a “crise” que faz com que os românticos repensem e recolorem a obra é “profundamente tributária da operação cartesiana” (LACOUE-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 91). Ao contrário do que ocorre no Discurso do Método, tanto nos Ensaio>s como nos fragmentos, o sujeito que lança as máximas não teria garantida para si a certeza de seu estatuto de sujeito.

<sup>78</sup> Este seria o segundo número do primeiro volume do Athenäum, datado de 1798.

vista do título, os dois autores se desviariam da proposta também em suas publicações seguintes: *Fé e Amor*, de Novalis, e *Ideias*, de F. Schlegel.

Lacoue-Labarthe e Nancy apontam, em seguida, para o que consideram uma “confusão” no conjunto de fragmentos dos românticos: o fato de muitos deles se tratarem de “escritos póstumos”, podendo ser esboços interrompidos ou fragmentos realmente destinados à publicação. Lacoue-Labarthe e Nancy levam a sério esta “confusão” a ponto de torná-la parte importante de sua compreensão do problema:

Entretemos assim (...) uma indistinção entre, digamos, o trecho marcado de inacabamento e aquele que visa à própria fragmentação. Deixamos assim, em uma penumbra propícia, o essencial do que o gênero implica: o fragmento como propósito determinado e deliberado, assumindo ou transfigurando o acidental e o involuntário da fragmentação. (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 70).

Como última condição anunciada pelos autores, há o fato de que o fragmento não é, de forma alguma, o único gênero dos românticos. Nas publicações do *Athenäum*, os fragmentos são uma minoria em relação a textos mais longos (ensaios, resenhas, diálogos e cartas). Sobretudo Novalis e F. Schlegel projetavam o ideal do fragmento sob a forma de “exposição completa, inteiramente articulada”. O que interessa a Lacoue-Labarthe e Nancy neste ponto é esclarecer que “o fragmento não exclui a exposição sistemática”, porque o fato de haver em Jena tanto a prática do fragmento quanto a exposição sistemática é o que cria o horizonte do romantismo alemão “e que este horizonte é o próprio horizonte do Sistema, cuja exigência o romantismo recolhe e relança” (Ibidem, p. 71).

O livro a que pertence este texto, *L' Absolu Littéraire*, introduz aos franceses as primeiras traduções das obras dos românticos de Jena. Intercalam-se os capítulos teóricos de Lacoue-Labarthe e Nancy com as traduções dos fragmentos, feitas em conjunto com Anne-Marie Lang. “A exigência fragmentária” serve como discussão teórica e introdução aos *Fragmentos Críticos*, de F. Schlegel<sup>79</sup>, publicados na revista *Liceu das belas-artes* (Berlim, 1º volume, 2ª parte) em 1797 e aos *Fragmentos* publicados em 1798, no 1º volume do *Athenäum*. Estes últimos foram publicados de forma anônima e apenas posteriormente aconteceram tanto as

---

<sup>79</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. Traduções referidas por DF seguido do número da página.

declarações de autoria de algumas peças (A. Schlegel, em 1801) quanto os trabalhos eruditos de atribuição de autoria.

Lacoue-Labarthe e Nancy assumem que é preciso partir da prática dos fragmentos para compreender seu jogo, tendo em vista que os românticos não empreenderam sua definição. Os filósofos fazem os fragmentos falarem por si e imbricam-nos em sua própria teorização, pois “os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 75).

É notado pelos autores que os românticos não confundem o termo *fragmento* com, por exemplo, o *trecho* [*Bruchstück*]. Fragmento é um termo erudito com sentido filológico, por isso notam também a relação com o estado de fragmentos dos textos da Antiguidade e a tradição de Diderot, que liga o fragmento à ruína, ao monumento, a uma obra ou autor. Na Alemanha do século XVIII, já se havia publicado obra de tipo literário com o termo *fragmento* no título, como os *Fragmentos de um anônimo*, de Lessing.

Em sua forma, o fragmento consiste em uma exposição que não pretende ser exaustiva e em contexto moderno evoca a publicação de textos inacabados. Contudo, o fragmento não é trecho e não é um “termo-gênero”: pensamento, máxima, anedota, sentença, opinião, observação. Para Lacoue-Labarthe e Nancy, todos estes termos estariam mais próximos da lógica do trecho, enquanto o fragmento funciona mediante um “inacabamento essencial”. Comparam-no a um projeto citando o *Athenäum* 22<sup>80</sup>: “fragmento do futuro” (DF, p. 50) que tem “capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente” (*ibidem*).

Inicia-se a fundamental questão da individualidade do fragmento, pois ele “funciona simultaneamente como resto de individualidade e como individualidade” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 73). Para tentar demonstrá-lo, é citado o fragmento 206 do *Athenäum*: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (DF, p. 82). O argumento de Lacoue-Labarthe e Nancy é que a separação e o isolamento prescritos por este fragmento estejam ligados à completude e à totalidade no contexto total empreendido pelos românticos. São

---

<sup>80</sup> Nas publicações originais não há um número a cada fragmento, eles são intercalados por travessões centralizados nas páginas. Trata-se de uma convenção de citações e edições identificá-los por números.

evocados (de uma outra tradição) Schopenhauer e Nietzsche para emprestar o termo *individuação* como um processo, o que se explica a seguir:

Este termo, enquanto indicador de um processo e não de um estado, terá para si o grande fragmento 116<sup>81</sup> do *Athenäum*, que dá como “essência verdadeira” da poesia romântica “a de só poder vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada” (DF, p. 65). (...) o fragmento 116 volta, de fato, a definir a totalidade da “poesia romântica”, ou seja, a totalidade da poesia, como fragmento. Da mesma forma, acabamos de ler que o fragmento deve ter os traços da obra, e da obra de arte. (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 74).

O fragmento é mais que a obra da poesia romântica por ter o poder de propor seu “total acabamento”, o que se opõe à poesia “progressiva”; no entanto, é menos que a obra por apenas ser proposto em comparação com a obra de arte (pequena, no caso do fragmento 206). Para os autores, apenas nessa relação é possível ter noção da “individualidade própria” do fragmento. Os *Fragmentos* dos românticos jogam com a multiplicidade e a singularidade, pois:

[E]screver sob a forma de fragmento é escrever em fragmentos. (...) Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento (Idem).

Apesar disso, Lacoue-Labarthe e Nancy percebem que um certo modo de exposição do gênero fragmentário estende-se mesmo a textos longos dos românticos. Eles alegam uma “incapacidade de praticar uma verdadeira exposição sistemática” (Ibidem, p. 75), explicada como um excesso fundamental à totalidade fragmentária, sua *organicidade*.

---

<sup>81</sup> “[116] A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza (...). O gênero poético romântico está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 64-65.

A exposição não saberia se desenvolver a partir de um princípio, ou de um fundamento, já que o “fundamento” pressuposto pela fragmentação consiste precisamente na totalidade fragmentária, em sua *organicidade* (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 75).

Retorna-se a Descartes com a relação entre a universalidade do que os autores chamam de “sinfilosofia” e “simpoesia”, idealizadas nos fragmentos e realizadas como uma escrita coletiva, que se trataria do *método* de “acesso à verdade”. O caráter orgânico está no “conhecimento universal” e também na natureza da comunidade. Inicia-se então a discussão sobre sujeito e objeto nos fragmentos, sob a imagem interessante da “fisionomia”:

O objeto – o pensamento que a filosofia deve pensar –, em razão do seu fundamento subjetivo (...), deve doravante ser dotado de fisionomia (*Athenäum*, 302. DF, p. 101). A fisionomia é o que deve, antes de mais nada, ser caracterizada “com alguns rabiscos” a lápis (*ibidem*): a fisionomia chama o esboço ou o fragmento como método filosófico (*ibidem*, p. 76).

Ao falar de “sinfilosofia” e “simpoesia” implica-se uma pluralidade de autores que corrobora o *método* “de acesso à verdade” mencionado anteriormente. Estão aí inclusos a troca, ou o troco, a mescla, a amizade, o amor e o diálogo – todos implicados tanto no “ideal do drama romântico”, quanto no que Lacoue-Labarthe e Nancy chamam de “verdade do fragmento”.

Heidegger entra em jogo para as análises do Sistema na relação fundamental que os românticos estabelecem com a totalidade fragmentária. O que interessa a Heidegger é a coexistência entre a liberdade e a totalidade do mundo, explicitado em: “é precisamente esta coexistência, esta com-sistência [*Zusammenbestehen*] – *systasis* – que designa o conceito, e mesmo já o termo de “sistema” (HEIDEGGER, 1971, p. 93)<sup>82</sup>.

Em seguida, Walter Benjamin é citado para tratar do pensamento e da atitude românticas sobre o Sistema, concentrando-se em F. Schlegel: “O absoluto era para Schlegel, na época do *Athenäum*, o sistema na figura da arte. Mas ele não buscou compreender sistematicamente este absoluto; antes (...) tentou compreender

---

<sup>82</sup> HEIDEGGER, Martin. *Schelling* [curso de 1963, publicado na Alemanha em 1971, e traduzido para o francês por J.-F. Courtine. Paris: Gallimard, 1971, p. 93] APUD: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *A exigência fragmentária*. In: *L' Absolu Littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. A terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, nº 10, 2004, p. 92.

de maneira absoluta o sistema.”<sup>83</sup> (BENJAMIN, 1999, p. 48). É exatamente o pensamento no Sistema – a *systasis* – o que agrega a totalidade fragmentária: *organon*, a sociedade, o vivente natural, o indivíduo, a obra de arte (a ausência de objeto do conjunto de *Fragmentos* é usada como argumento para que todos estes sejam tomados simultaneamente como parte do Sistema).

Os autores tratam da implicação da obra pensada a partir do fragmento, não sendo ele a obra romântica propriamente dita. O fragmento é tomado como contorno ou coroa, mas a obra total seria a “vida do espírito”. O fragmento proporia a operatividade e a verdade de toda obra: uma obra é indivíduo, um conjunto de obra é indivíduo e seu maior exemplo é a Antiguidade. Para Lacoue-Labarthe e Nancy, o fragmento opera dialeticamente a ligação entre a Antiguidade, o moderno e o projeto para o futuro das obras, como “diálogo pensante, vivo e operante”. Além de funcionar nos dois sentidos da *Bildung* (formação/ tomar forma e formação/ cultura), a comparação do fragmento com a “pequena obra” faz com que se pense a operação do fragmento no interior da obra. Os autores jogam com diversos termos do francês para ilustrar esta possibilidade: “operação [*mise en oeuvre*], (...) nas fundações da obra [*en sous-oeuvre*] e na cobertura da obra [*en sur-oeuvre*]” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 79).

Em se tratando do infinito, a diferença do idealismo filosófico para as propostas dos românticos de Jena é explicada justamente pela questão da obra. Enquanto o tratamento puramente teórico do idealismo jamais consegue tocar o infinito, “o infinito em ato é a infinitude da obra de arte” (Idem). Os autores conduzem sua argumentação apontando o caráter progressivo da poesia romântica, o caráter do romantismo de jamais estar *aí*, o perpétuo *work in progress* e a *poiesis* em sentido de produção, daquilo que produz (e menos como produto terminado). Ainda na sequência do traço *poiético*, chega-se aos desdobramentos do fragmento como geração e germinação, o que é ilustrado com o seguinte fragmento do *Pólen* de Novalis: “Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode, sem dúvida, haver muito grão mouco entre eles – mas contanto que alguns brotem” <sup>84</sup>. Aí também estão inclusas a constituição e a reconstituição da individualidade orgânica através da fragmentação. Para Hegel e Fichte, a discursividade é possível devido à

---

<sup>83</sup> BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 48.

<sup>84</sup> NOVALIS. *Pólen. Fragmentos. Diálogos. Monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 36.

presença original de um *organon total*, um princípio de organização superior. Lacoue-Labarthe e Nancy pensam exatamente num desvio deste “dado de origem”, a grande Individualidade é sempre-já-perdida como uma condição ao caos romântico.

Um diálogo é uma cadeia ou coroa de fragmentos. Um epistolário é um diálogo em escala ampliada e memórias, um sistema de fragmentos. *Ainda não há nenhum que seja fragmentário na forma e na matéria*, ao mesmo tempo inteiramente subjetivo e individual e inteiramente objetivo e como uma parte necessária no sistema de todas as ciências. (SCHLEGEL, 1997, p. 58)<sup>85</sup>.

Este fragmento de F. Schlegel é lembrado pelos autores em alguns momentos do texto com a intenção de alargar ainda mais a questão, pois o fragmento é também o simples trecho separado. Isso não se dá por uma alteração da definição do termo *fragmento* de acordo com seu conteúdo, mas é “pelo mesmo gesto da fragmentação que o fragmento, por assim dizer, sistematiza-se e não se sistematiza”. Pensa-se o fragmento em contradições: ele pode ser e pode não ser o trecho separado; ele se sistematiza e não se sistematiza; “o fragmento sobre o fragmento-porco-espinho é este porco-espinho em sua proposição mesma, por meio da qual ele enuncia simultaneamente que o porco-espinho *não está aí*” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 82). Ao mesmo tempo em que se diz, ele expõe sua própria ausência.

O caos é o próximo motivo de interesse da análise, segundo o dado importante de que o Romantismo é o tempo do caos das obras, do caos nas obras e da Revolução Francesa, para exemplificá-lo na História. Esta época recebe o caos como o estado de ingenuidade “sempre-já perdida da arte absoluta”, bem como da Antiguidade. Lacoue-Labarthe e Nancy defendem que “a tarefa propriamente romântica – *poiética* – não é dissipar ou reabsorver o caos, mas construí-lo ou fazer Obra da desorganização” (Ibidem, p. 83), pensando o caos como Obra exemplar e o fragmento em relação paródica com a sátira romana e o drama shakespeariano.

Caos como espaço da possibilidade, da potencialidade e da produção – tanto da Obra como do sujeito. Descartes retorna neste ponto, pois é a partir dele que o sujeito se relaciona com o “caos primitivo” através de seu saber e de seu poder. O artista como Autor se fundamenta no Romantismo, pois ele opera o caos

---

<sup>85</sup> Grifo nosso.

como matéria e espaço de possibilidade. Assim sendo, o sujeito em questão é muito mais kantiano que cartesiano - muito mais o sujeito que opera a crítica do que aquele que sabe de si pelo *cogito*.

O texto traz uma densa interpretação filosófica sobre o *Witz* [chiste] para os românticos e filósofos alemães, da qual apenas nos interessam algumas nuances. Toda a condução de pensamento sobre o fragmento neste texto se encaixa às especificidades do *Witz*. Ambos são tratados como “achados” e como “sínteses de pensamento”, ambos se parecem e se confundem com “gêneros”. O *Witz* é tomado tanto sob uma noção de reunião súbita de pensamentos, quanto como um tipo de *saber outro*. Semanticamente, liga-se ao próprio *Wissen* [saber] alemão, ao *esprit* francês e ao *wit* inglês. Lacoue-Labarthe e Nancy comparam-no ao “saber absoluto” em Hegel, mas para eles esta equivalência é menos pela extensão deste tipo de saber e mais por se tratar de um “saber que se sabe ao mesmo tempo que sabe o que sabe, e que forma assim o infinito em ato do saber” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 85). Atribuem-se ao *Witz* a ideia de um saber veloz e instantâneo [*Blitz-Witz*] e um tipo de *eidestética*: um saber-de-si da ideia. O fragmento 9 do Lyceum (DF, p. 22) sintetiza o elo entre o *Witz* e o fragmento:

“Chiste é espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária”. O que deve, antes de mais nada, ser entendido como genialidade do fragmento, genialidade poética da produção no instante, na luminosidade do relâmpago, da forma acabada do Sistema no seio do inacabamento do Caos. Na conflagração do *Witz* (...), opera-se a especulação fragmentária, a identidade dialética do Sistema e do Caos (Ibidem, p. 86).

Em seguida, os autores citam passagens sobre os alertas, desconfianças e cuidados com o *Witz*: ele não pode ser baixo, forçado ou artificial. Entretanto, é contraditoriamente necessário que seja involuntário e, segundo o Athenäum 394: “só se pode entender o verdadeiro chiste se é escrito” (SCHLEGEL, 1997, p. 126). Para o ideal do fragmento porco-espinho, elegem-se as três exigências que os delimitam, retiradas dos próprios fragmentos:

- uma poesia capaz de perder-se a si própria no que ela apresenta (cf. *Athenäum* 116);
- a ironia como assunção do sublime do *Witz*, posição da identidade absoluta do Eu criador e do nada das obras (...) (Lyceum 42. DF. 26s ; cf. *Lyceum* 108) ;

– uma “arte combinatória” absoluta, permitindo à filosofia não ter de “esperar por achados geniais” (Athenäum 220. DF p. 84s) e, portanto escapar a acidentalidade do Witz e do gênio (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p. 88).

Lacoue-Labarthe e Nancy perseguem a questão do absoluto fragmentário para os românticos de Jena funcionando em dois caminhos. Para Novalis, o *Witz* seria combinação e dissolução; para Schlegel, trata-se de energia e capacidade do obrar. As relações da fragmentação romântica com Blanchot<sup>86</sup> se baseiam em pensar a “obra da ausência de obra”, a inoperância [*désœuvrement*], o abandono da Obra mesmo em sua busca ou em sua teoria, a interrupção do fragmento. O texto é finalizado com um fragmento de ilustração a toda a questão, o 383 do *Athenäum*:

Há um gênero de chiste que, por sua consistência, precisão e simetria, se poderia chamar de arquetônico. Ao se exteriorizar satiricamente, proporciona verdadeiros sarcasmos. Tem de ser, e todavia também não ser, devidamente sistemático; apesar de toda a completude, tem de parecer faltar algo, como se tivesse sido arrancado (...) (SCHLEGEL, 1997, p. 124).

Como esta teorização se relaciona ao colocar-em-obra dos fragmentos de Valéry? Tentaremos matizá-la com o próximo texto, que abordará uma espécie de especialidade de seu trabalho no fragmento, como se ele fosse o desenvolvimento da forma que Valéry encontrou a partir de si mesmo para um dever que apenas a partir de si poderia ser realizado. Assim, sairemos novamente do contexto romântico alemão no qual acabamos de nos desviar e do contexto de gênero em que o fragmento é ali colocado em obra.

#### 5.4 O PROVISÓRIO

O texto<sup>87</sup> de Masanori Tsukamoto, professor da Universidade de Tóquio, foi um dos mais estranhos e surpreendentes que encontramos na pesquisa. A partir de Nietzsche e Blanchot inicia-se a discussão sobre uma possível coerência na escrita

---

<sup>86</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*, Paris: Gallimard, 1969.

<sup>87</sup> TSUKAMOTO, Masanori. « *L'éternellement provisoire* » - *une poétique du fragment chez Paul Valéry*. In: *Littérature*, n°125, L'oeuvre illimitée, 2002. pp. 73-79. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_125\\_1\\_1747](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1747)

fragmentária de textos modernos. A descontinuidade e a intermitência do dizer não seriam apenas detalhes, mas condições fundamentais do texto que apenas pode se apresentar assim. Para Blanchot, é no acender e apagar de clarões que reside o *enigma* fundamental do pensamento inscrito em texto: “*La discontinuité ou l’arrêt de l’intermittence n’arrête pas le devenir, mais au contraire elle provoque ou l’appelle dans l’enigme qui lui est propre*” (BLANCHOT, 1969, p. 229).

Mira-se a unidade de pensamento nos fragmentos dos *Cahiers* de Valéry. Tsukamoto arrisca-se a esboçá-la em sua seleção de notas. No primeiro momento, ele desenha ‘propriedades fundamentais’ dos *Cahiers* – seu a-fundamento e sua resistência a se conformarem em obra. Num fragmento que já visitamos<sup>88</sup>, provisoriedade e mistura são fundamentais ao tipo de escritura a ser engendrada. Tenta-se captar o que o momento faz ao pensamento, sabendo que não pode ser fixado, pois: “Tudo o que é escrito nestes cadernos meus tem este caráter de não querer jamais ser definitivo” (C, III, p. 599, tradução nossa).

Qualquer teorização é insegura a partir deste texto movediço. O deslocamento do fragmento não remove sua fragmentação, mas a organização formal de uma obra implica na calcificação de traços que seriam a parte fluida própria ao pensamento. Como se o estado de nota fosse salvaguarda de um ato mental num estado mais próximo ao que se o concebeu. A intenção de construção já exigiria uma unificação ‘falsificada’ do estado intempestivo do pensamento que os fragmentos dos *Cahiers* sustentariam. Valéry quereria preservar, de antemão, o que viria a sumir na obragem.

O que chamamos de ‘calcificação em obra’ seria o mínimo e o desaparecimento seria o máximo da perda do instante. O fragmento que se segue é extremamente importante aqui (e para toda a dissertação):

Se eu pego fragmentos nestes cadernos, e que, colocando-os em sequência, entre asteriscos, publico-os, o conjunto fará alguma coisa. O leitor – e até eu mesmo – formará aí uma *unidade*./ E esta formação será, fará *outra coisa* – imprevista por mim até então, num espírito ou no meu. Com um nada de fábula que reúne algumas

---

<sup>88</sup> “Estes cadernos são meu vício. São também contra-obras, contra-acabados. No que diz respeito ao “pensamento”, as obras são falsificações, pois eliminam o provisório e o não-reiterável, a instantaneidade, e a mistura pura e impura, desordem e ordem. (C, XX, p. 678, tradução nossa a partir de “No que...”).

observações, obtém-se um personagem bem viável. Assim criei *M. Teste* em 94 ou 95. (*OE 2*, p.1591, tradução nossa)<sup>89</sup>.

Tsukamoto diz que, para Valéry, esta *unidade* é fictícia, num sentido negativo. Compreendemos sua condução de ideias para o problema do ‘provisório’, mas não concordamos com ele neste ponto, pois a escritura não se dá na sustentação de uma naturalidade do ato ou de uma concordância com a intenção do autor. Além do mais, o que Valéry assume é a artificialidade e a ficcionalidade de sua atividade – pois sempre há outras unificações *après coup*. Por outro lado, a *tensão* própria dos Cahiers é bastante interessante e Tsukamoto a persegue com elegância.

Aquilo que não é fixado não é nada. Aquilo que é fixado é morto. (*C, IV*, p. 721).

Neste duplo aforismo que parece apenas constativo, a intensidade e a tensão da experiência de Valéry se revelam: ou há silêncio (em pensamento) ou há morte (do pensado). Tsukamoto vê aí um Valéry que duvida da sistematização do pensar e da finalização da obra. O que ocorre é uma “tensão que não suporta nem a ausência de ideias e nem sua presença” (TSUKAMOTO, 2002, p. 75, tradução nossa)<sup>90</sup>. Seguem-se dois fragmentos sobre a análise da maestria absoluta do intelecto:

Vejo uma arte toda fundada sobre a inteligência – isto é, sem excluir os inconscientes (o que nem tem sentido algum), mas chamando-os e reclinando-os segundo a ocasião (...). O cavalo não concebia transpor os obstáculos, e ele não sabe que podia transpô-los, até que a espora, a voz, os apoios contraíam este brilhante sistema de músculos a fazer aquilo que jamais havia feito. (*C, VI*, 603, tradução nossa).

Sou como que montado por um cavaleiro/ Sem rosto – Ele me força contra meus atos/ (...) Ele me cavalga como um louco/ Eu tremo e eu corro/ Não posso me retorcer para vê-lo – Não posso alcançar vê-lo./ Ele escapa aos movimentos de minha inteligência. Oh! Troca de homem. (*C, IV*, p. 449, tradução nossa).

---

<sup>89</sup> Acredite-se ou não, este fragmento só foi encontrado por nós depois de todas as seleções e decisões dos textos literários que analisamos.

<sup>90</sup> Aqui o autor marca uma nota referindo a seu estudo “*Le provisoire – une étude sur l’écriture fragmentaire chez Valéry*”, que na época ainda não tinha sido publicado e que, infelizmente, não tivemos acesso.

Nestes dois excertos coloca-se em jogo a consciência do fazer e do agir sustentados no espírito. Contudo, o inconsciente não está excluído da inteligência. Há um estado que submete o que era mestre em besta louca, cega, movimento irrefletido e uma consciência que se vê incapaz apesar dos maiores esforços. No poema trazido como epígrafe ao Capítulo 2 – a loucura de Valéry já era conhecida por João Cabral. Assume-se a loucura no pensar e na linguagem, no momento em que deveriam propor plenitude de maestria. Tsukamoto coloca a tensão fundamental dos fragmentos como um *hiato*. Estaria no ponto entre as loucas reações mentais a forças que não se pode controlar e a intenção de realizar uma teoria formal sobre estas forças sabendo que não se pode atenuá-las<sup>91</sup>. Há um impasse entre sustentar o pensamento *em ato* ou fixá-lo. Valéry tenta construir uma teoria do conhecimento, mas conhece suas consequências: “Um sistema é uma parada. É uma desistência. Parar numa ideia é parar sobre um plano inclinado, um falso equilíbrio. Não existe ideia que tenha seu fim em si mesma...” (VALÉRY, 2016, p. 19).

Entre propor ou renunciar ao sistema, Tsukamoto afirma que não é a coerência e a concordância entre fragmentos que dá a unidade ao dizer dos *Cahiers*. O ‘provisório’ é a busca permanente de *inapreensibilidades* do pensamento que só se dão na linguagem fragmentária, do contrário poderiam ser ditas por uma fala ou discurso corrido. “Ler um fragmento é fazer a experiência de tocar constantemente este irreduzível que não cessa de ressoar através de escritos despedaçados” (TSUKAMOTO, 2002, p. 77, tradução nossa).

Pode-se supor que o ‘provisório’ é apenas um detalhe de alguns fragmentos, como se afundasse ou se esvaísse em sua própria provisoriedade. Tsukamoto prova que ele é de fato uma pesquisa de Valéry nos *Cahiers*. Um fragmento vem matizar esta visada: “Não se crer – estes Cadernos representam a natureza provisória, e perpetuamente tal, de tudo o que me vem ao espírito” (C, XVII, p. 201, tradução nossa). O esforço de racionalizar experiências inexprimíveis parece regenerar a cada vez a vertigem de assombros ao se debruçar em fenômenos mentais como o adormecer, a memória, o sono, o despertar, a espera... Os fragmentos de maior tensão são os que se esforçam para clarear estas obscuridades numa linguagem que os contemple como atos mentais e fenômenos corporais. Para Tsukamoto, o

---

<sup>91</sup> Corroborar nossa leitura no Capítulo 2 do fragmento “Se o bom senso me permitisse fixar-me uma meta...” (PVSP, p. 76).

valor poético na pesquisa valeryana do ‘provisório’ se dá na eterna luta entre todo o possível conhecido e todo o inconhecível (impossível). Como a sustentação da transitoriedade produz uma intensidade que não enfraquece?

A conclusão de Tsukamoto é que a fluidez da provisoriedade jamais tranquiliza Valéry, mas o ensandece em suas próprias convicções de método e de escritura. Até muito perto do fim, Valéry ainda escrevia a tensão de pensar que criou, carregou e levou até o limite. Sob a rubrica *Ego*, trazemos um fragmento escrito no ano de sua morte:

Ego. Repugna-me redizer-me ou reviver tudo o que pensei ou imaginei... nada a não ser esta manhã das 4 às 6h, que soam./ Eu ousarei bem menos ainda anotá-lo. Isto não é MIM – me digo eu, experimentando a tolice, a maldade, a inutilidade cruel da maioria desses produtos. E se isto não é mim, o que é mim?/ No momento mesmo em que escrevo isto, e em que esmago com desgosto e cólera esse passado tão recente, a Serpente se reergue; eu a sinto, com toda a sua força, mais viva do que nunca, prestes a morder meu coração e a moer entre as suas espiras o meu peito. (PVSP, p. 105)<sup>92</sup>.

## 5.5 MISTURA

*Erro dos críticos: remontar ao autor em vez de remontar à máquina que fez a própria coisa. Erro máximo, a meu ver. (PVSP, P. 89).*

*Encore une étude, et fort étudiée, sur moi !/ On ne me connaît pas. Je mesure chaque fois la distance de l'oeuvre à l'auteur./ Mais n[ou]s ne valons que par ces nécrophiles – par ceux qui se nourrissent des cadaveres de nos heures et du nôtre même. (C, XVI, p.533).*

Assim que o escritor sai do silêncio, surge uma imagem; ele controla o que pode em seu texto, mas não o que se faz dela. Valéry quis vislumbrar uma história da literatura em que nem se pronunciassem nomes de autores, mas ele mesmo usou artistas, escritores e pensadores em sua tão sonhada *Comédia Intelectual*. Como uma obra que já em sua concepção superaria em importância toda a

---

<sup>92</sup> Tradução de Augusto de Campos ao fragmento (C, XXIX, p. 838).

Literatura, o gesto de propô-la como uma *comédia* já diz um colocar em cena e em ato personagens de pensamento.

As personas ficcionais são mais do que esconderijos dos autores neste ou naquele personagem. Trata-se de inventar um outro pela escrita. É menos como a estratégia de um gênio pervertido e mais como uma implicação do dizer literário. Assim, a pretensão de saber escrever a si não passa de uma falácia ou de uma presunção de poder usar o próprio texto como hipóstase de sua pessoa (e vice-versa). O ato de escrita desloca a possibilidade de um dizer a si com mais ou menos sinceridade<sup>93</sup> – o distanciamento está sempre implicado. Mesmo que a atitude de Valéry perante o Eu não consista sempre em pensar o próprio distanciamento da escrita; até porque em seus fragmentos sobre o Eu-puro [*moi-pure*] ele pretende desenvolver uma linguagem outra, que dê conta de dizer a precisão dos atos de pensamento mais nítidos. Ainda assim, não é o desenvolvimento de um acesso pleno ao Eu – afinal, até mesmo ausências, esquecimentos e passados seriam partes de um Eu-Total. Seria mais a invenção dos próprios meios de descoberta, que cada Espírito desenvolve em si e a partir de si.

Em alguns momentos, as análises conduzidas no Capítulo 2 acabaram conferindo o seguinte tom àqueles fragmentos: “Em Valéry.../ Para Valéry.../ *Chez Valéry...*”. De alguma forma, os dois fragmentos iniciais são lidos de forma diferente de muitos dos seguintes. Promover a interpretação dos fragmentos fazendo-os *falarem sobre Valéry* foi um movimento do qual não conseguimos escapar. Entretanto, tentar dissimular um teor literário em cada fragmento é quase uma tolice. Mesmo que muitos sejam lidos de forma literária, há ali argumentos críticos, estéticos e psicológicos que não podem ser negados. O que se ganha com isso é um tipo de solidez na construção de discursos. Contudo, pode-se pensar que o trabalho é apenas um retorno ao autor. A questão autoral atravessa esta dissertação, mas não é seu objetivo. Nosso exercício com os fragmentos consistiu em observar uma escrita em atividade, um escritor que se constrói a cada vez provisoriamente e um pensamento que jamais pode gozar de sua supremacia.

---

<sup>93</sup> Qualquer teoria que proponha a crença na palavra do autor não nos interessa aqui. Para nós o ato de escrita já suspende a passividade da crença e impede a possibilidade de acesso à verdade do eu a partir do texto. Não estamos negando a possibilidade de ‘haver algo do eu no texto’, cremos que sempre há. O que fazemos é matizar sua suposta completude e pretensa presentificação pelo texto do homem que fala através deste eu.

Mesmo assim, há ali um peso teórico e crítico com o tom “*Chez Valéry*”. O que, querendo ou não, suscita eventuais caracteres – um pensador, um esteta, um poeta, um crítico – e eventuais características – cerebral, irônico, rigoroso, arrogante, consciente... A leitura do personagem por trás do fragmento acaba afluindo nestas generalizações. Valéry tem suas breves visadas sobre as exposições que recebe através das palavras de outros, imaginando-se por sua própria diferença a elas. Ele teria tentado prever ou rever estes acidentes a partir de seu exercício fixado em suas obras e de suas reflexões pessoais<sup>94</sup>.

Apesar de Valéry ser um poeta *do verso*, acusado de passadismo, classicismo e obscurantismo, os vanguardistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari souberam apreciá-lo e retirar dele o que mais lhes interessava para a proposta concretista e além. Augusto cria dois livros em que Valéry tem grande destaque: *PV: a serpente e o pensar* e *Linguaviagem*. Décio Pignatari aprecia o método leonardo-valeryano e usa-o como base de seu texto *Semiótica e Literatura*. Haroldo de Campos considera-o no campo da tradução, por concebê-la com uma argúcia que compara à de Benjamin e Borges em “Paul Valéry e a poética da tradução”, trata-se das análises de Valéry no texto “*Variations sur les Bucóliques*”, entre as quais Haroldo de Campos destaca a radicalidade em:

- 1) A ideia de literatura como uma operação tradutora permanente – escrever é traduzir – logo a relativização da categoria da originalidade, em favor de uma intertextualidade generalizada.
- 2) A desconstituição do dogma da fidelidade à mensagem, ao conteúdo cognitivo (à expressão mais fiel possível do pensamento) (CAMPOS’, 2011, p. 76)<sup>95</sup>.

Augusto de Campos não é imune à imaginação que imprime em seu Valéry através de sua seleção. Isso se dá desde o a concepção de “*Paul Valéry: a serpente e o pensar*”, que é assinado pelo próprio Augusto de Campos. Nada disso é uma crítica negativa; pelo contrário, sua proposta ideogrâmica de apresentar poetas por seus poemas é a mais louvável. Herda-se tanto o método de Ezra Pound que até Valéry se torna poundiano na seleção (como apontado em uma das notas). Não se trata de apagar os nomes dos poetas pelo ato de tradução, mas de dar-lhes uma

---

<sup>94</sup> “*Le personnage de l’auteur est l’oeuvre de ses oeuvres. Mon caractère me porte à considérer ce qui s’écrit comme exercice, acte extrême, jeu, application – et à me distinguer de ce que je puis exprimer*”. (VALÉRY, 2000, p. 179).

<sup>95</sup> Notamos a afinidade destas noções com o que tratamos nos Capítulos 2 e 4 de nosso texto.

sobrevida através da perpetuação de seus atos poéticos. De alguma forma, nossas análises tiveram influência tanto do *exhibit* poundiano quanto da sobrevida pela tradução. Uma seleção pode pretender apenas mostrar fragmentos (e poemas), a ‘faceta’ por trás deles é um deslocamento produzido pelo leitor.

Há dois ensaios sobre Valéry em que refletimos silenciosamente ao longo de nossa dissertação: “*Qual quelle* – as fontes de Valéry”, por Jacques Derrida, e “Valéry e Fausto”, por Maurice Blanchot. O primeiro foi apresentado em 1971 na Universidade Johns Hopkins, em homenagem a Valéry por seu centésimo aniversário de nascimento, e publicado em *Marges de la philosophie* no ano seguinte. O segundo é um capítulo do livro *La part du feu*, de 1949, apenas quatro anos após a morte de Valéry. Não analisamos cada um dos textos, pois temos dívidas que ainda não poderão ser pagas nesta dissertação.

O texto de Derrida segue uma tortuosa retórica através dos textos de Valéry, passando por várias análises textuais das fontes, pela filosofia hegeliana e desembocando num recalque a Nietzsche e Freud<sup>96</sup>, justamente por ter reconhecido neles alguma proximidade. O que nos interessa neste texto é a multiplicidade das fontes em Valéry – pensando-as não apenas como dado de origem atestado num biografismo, numa temática da água ou numa semântica “fenomenológica”. Além disso, há um conceito de escritura como cálculo das possibilidades de viver e renascer de um texto – o animal que teria originado a teia textual acaba ficando à margem, deslocado do centro. Segundo Derrida, Valéry sabia que pagaria com a própria morte<sup>97</sup> pela sobrevida da “teia encadernada” dos *Cahiers*.

O texto de Blanchot coloca em jogo o último personagem de Valéry: seu *Fausto*. O caráter de esboço perpetuamente inconcluso deste texto teria caído muito bem à nossa dissertação, mas a opção por outro caminho nos pareceu mais proveitosa para o que pretendemos realizar. Para Blanchot, o Fausto de Valéry supera todos os personagens anteriores, mesmo Monsieur Teste. O ensaio de Blanchot é contundente e sua pretensa abrangência quase destrói toda a leitura que tínhamos de Valéry:

---

<sup>96</sup> Valéry sempre negou Freud e a psicanálise. O debate entre Freud e Valéry é tão atual que William Marx, um dos pesquisadores mais iminentes do francês, proferiu em 2016 uma palestra no *Collège de France* intitulada “*Paul Valéry, le moins freudien des hommes*”. Esmiuçar esta teorização tomaria um espaço de que não dispomos nesta dissertação.

<sup>97</sup> Foi preciso se tornar um ‘imortal da literatura’ para que o calhamaço de papéis obscuros e caóticos tivesse alguma leitura quando ele não mais pudesse falar.

O valor patético da obra de Valéry reside nisto: seu recurso à análise, método que lhe impõe um extremo cuidado de honestidade intelectual e de rigor, leva-o a contradições, equívocos, a uma indecisão constante, a ponto de ele precisar estar sempre apelando contra si mesmo e de que tudo o que faz cria ou pensa, por maior que seja sua obra, por mais forte que seja sua reflexão, torna insuportáveis e abusivos obra, teoria e pensamento. (...) Um nada o separa do silêncio, um nada o distingue do homem carregado de glória em que ele se torna do obscuro secretário de André Lebey, que ele poderia continuar sendo. (BLANCHOT, 1997, p. 290).

Abranda-se toda a veemência das colocações de Blanchot com o fato de que os *Cahiers* de Valéry ainda não haviam sido publicados na época em que ele publicou “Valéry e Fausto”. Em uma passagem de *L'Écriture du desastre* – livro constituído de fragmentos – Blanchot leria dois fragmentos soltos dos *Cahiers* de Valéry estranhando as variações:

“O pensador está numa jaula e se move indefinidamente entre quatro palavras”. Isto dito pejorativamente não é pejorativo: a paciência repetitiva, a perseverança infinita. E o mesmo Valéry – é o mesmo? – viria a afirmar de passagem: “Pensar?... Pensar! É perder o fio”. Comentário fácil: a surpresa, o intervalo, a descontinuidade. (BLANCHOT, 2006, p. 165, tradução nossa)<sup>98</sup>.

Pode-se supor que a teorização de Valéry sobre o Eu e o pensar dentro do pensar sejam apenas atitudes de exagero intelectual ou produção desnecessária de solipsismo, muito longe de um ‘eu real’. Defendemos a posição de que qualquer um pode duvidar de seus atos automáticos de pensamento e da simplificação de um Eu perenemente seguro – na distância interior do pensar, há sempre a imaginação de um *homúnculo* que age sem que se possa controlar. Talvez o estranhamento de si não seja tão raro de notar e possa acontecer mesmo num corriqueiro olhar no espelho ou movimento involuntário. Contudo, a atitude de tentar teorizar sobre tudo o que acontece na vida do espírito é uma verdadeira obsessão na produção de Valéry, como é sua decisão de levá-la ao limite. Desde a concepção dos *Cahiers*, quando Valéry nem imaginava que se tornaria um ‘imortal da literatura’, ele sabia

---

<sup>98</sup> « *Le penseur est en cage et se meut indéfiniment entre quatre mots.* » Cela dit péjorativement n'est pas péjoratif : la patience répétitive, la persévérance infinie. Et le même Valéry - est-ce le même? - en viendra à affirmer en passant : « *Penser?... Penser! c'est perdre le fil* ». Commentaire facile : la surprise, l'intervalle, la discontinuité. » (BLANCHOT, 2006, p. 165).

que seu trabalho seria maior que sua vida e que apenas poderia abandoná-lo em sua morte.

Voltando ao texto como fragmento, mesmo visualmente, o aspecto tipográfico é muito distante do manuscrito. Mesmo que não se queira, a mancha tipográfica nos faz ler algo pronto, desenvolvido, editado e até com a plenitude de uma teoria. É muito diferente de ver o fragmento manuscrito, o esboço, o caos das notas em meio a caos adjacentes, até mesmo de signos não-verbais. O provisório se encobre numa oficialidade e até isso é um jogo da fragmentação – a fatal *obrificação* do ‘texto perdido’<sup>99</sup>.

No Capítulo 3, a leitura da autoria *de Edmond Teste* aos fragmentos é uma implicação na abordagem do texto. Talvez eles tenham algo de *mais escritural* do que os fragmentos lidos do Capítulo 2 [e aqui assumimos que a ficcionalização de Valéry personagem é uma forma de ler seus textos mais recônditos fora de sua posse]. Não tocar no nome de Valéry [a não ser no título do capítulo] foi uma decisão performática de escrita sobre a ficção de autoria que o texto propõe. Por mais que se aproximem, o tom dos *Trechos do Log-book* é muito menos *crítico literário* que o tom da seleção de Augusto de Campos. Entretanto, o pensamento se abisma ali de forma muito mais assombrosa. Cada um daqueles fragmentos pode ser concebido como um *pensamento supremo* que poderia findar na morte de todos os outros pensamentos, como o da *Prece* que os inicia. Contudo, há pensamentos seguintes. As vertigens se somam de fragmento em fragmento e mesmo em seus interiores.

Revelamos aqui a aproximação Teste-Valéry que mais nos custou resistir: um pequeno fragmento no início de um fragmento no *Log-book*, no qual Teste diz “*Sou rápido ou nada...*”. É João Alexandre Barbosa quem rastreia em dois momentos as imagens de *pontes* ou *tábuas*: uma está no célebre ensaio “*Poesia e pensamento abstrato*” (1939), e a outra na “*Carta de um amigo de Monsieur Teste*”. Em nosso trabalho, a velocidade e o peso se intercalam; em alguns momentos insistimos em palavras ou em argumentos, em outros apenas deixamos questões na

---

<sup>99</sup> Os *Cahiers* quase foram perdidos durante a Segunda Guerra Mundial. Enquanto Valéry sai de Paris com a família, é o amigo Julien-Pierre Monod quem os recebe num saco de juta e os abriga (“*Ce grand sac si lourde que vous avez chargé... Ce total d’une vie...*”). Um total de seis cartas de Valéry a Monod durante a Segunda Guerra é publicado pela primeira vez em: BOURJEA, Serge. *Paul Valéry: le sujet de l’écriture*. Condé-sur-Noireau: L’Harmattan, 1997, pp. 361-373.

suspensão de suas propostas. Nos dois casos citados de Valéry, trata-se de uma compreensão mediada pela densidade que se aplica à palavra:

Cada palavra, cada uma das palavras que nos permitem atravessar tão rapidamente o espaço de um pensamento e acompanhar o impulso da ideia que constrói, por si mesma, sua expressão, parece-me uma destas pranchas leves que jogamos sobre uma vala ou sobre uma fenda na montanha e que suportam a passagem de um homem em movimento rápido. Mas que ele passe sem pesar; que passe sem se deter (...). (VALÉRY, 2011, p. 211).

Cheguei, infelizmente, a comparar estas palavras com as quais atravessamos com tanta agilidade o espaço de um pensamento, a leves tábuas lançadas por sobre um abismo, que suportam a passagem, mas não aguentam a demora. O homem em movimento rápido as usa e escapa; mas na menor insistência, esse pouco tempo as rompe e tudo se perde nas profundezas. Aquele que se apressa *entendeu*; não se deve pesar (...). (MT, p. 84).

O timbre Valéry-Teste está também no apagamento de um rosto e na criação de personas. Teste *cria* personagens em suas notas – estariam então num nível de distância ainda maior em relação a Valéry<sup>100</sup>. O abismo ficcional de personas é uma obsessão mútua de Valéry e de Teste por criar *formas de pensar*. A linguagem quase louca que diz a passagem de pensamentos do *Rico de Espírito* em metáforas súbitas e o desígnio especular do *homem de vidro* são estes próprios personagens em ação. O mais absurdo é que nós os criemos dentro de nós quando lemos estes fragmentos. Assim, a representação nestes textos só pode ocorrer como ato de imaginação através da linguagem, jamais como mimese do real. Houve uma tentação a teorizar Monsieur Teste como *personagem conceitual*, segundo Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*<sup>101</sup>. Contudo, isso exigiria uma análise de todos os textos do Ciclo Teste, o que desmancharia a especialidade da seleção dos fragmentos do Log-Book.

---

<sup>100</sup> “Il m’est difficile de vouloir créer des personnages, trop certain que je suis de l’absence de rigueur et de sanction dans ces création : je me dis : quelqu’un d’habile verrait que ce sont d’impossibles fantoches./ Au contraire j’imagine avec facilité des personnages momentanés, mais plus leur intellect que leur passions. Peut-être la mienne est-elle trop prépondérante pour que je m’anime des leurs”. (VALÉRY, 2000, p. 154).

<sup>101</sup> Citaremos apenas um trecho que poderia mostrar a afinidade: “Pode acontecer que o personagem conceitual apareça por si mesmo muito raramente, ou por alusão. Todavia, ele está lá; e, mesmo não nomeado, subterrâneo, deve sempre ser reconstituído pelo leitor. Por vezes, quando aparece, tem um nome próprio (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 77).

Poder pensar como um *grande* criador pensou, através de suas obras, é a obsessão do jovem Valéry, assim como é o jovem Valéry que inicia o *Ciclo* do qual fazem parte as notas de Edmond Teste. Mas este Teste é um homem como qualquer outro e não impressiona por sua *grandeza*<sup>102</sup>. O narrador da “*Noite com Monsieur Teste*” se abisma com o quarto deste homem, e assume: “Nunca tive tão fortemente a impressão do *qualquer* (...). Meu anfitrião morava no interior mais geral” (MT, p. 28). Falar sobre este personagem só nos leva a outros fragmentos seus em seus textos – por vezes intraduzíveis, como na introdução: “Por que Monsieur Teste é impossível? – Sua alma encontra-se nesta pergunta. Ela nos transforma em Monsieur Teste. Pois ele não é outro senão o próprio demônio da possibilidade” (MT, p. 11). Ele é como um personagem puro-poder por sua *sinceridade* e *nitidez*. Como dissemos sobre o texto de Borges, a relação de *Doppelgänger* Teste-Valéry dá visibilidade à transparência de Teste e contribui para revelá-lo em seu autor-símbolo-herói-licção. Esta identificação precisa permanecer subterrânea ou invisível, por isso decidimos colocar em cena fragmentos que *o próprio Teste* teria escrito, sem que fossem visões de um narrador, de sua esposa Emilie Teste, de um amigo, de seu criador quase passivo<sup>103</sup>; ao invés disso, lemos estados provisórios de seu pensamento que nos aproximam ainda mais de sua Ausência.

Sobre o quarto capítulo, uma opção de leitura que rechaçamos desde o início foi a de tentar fazerem coincidir temas, teorias ou imagens de Valéry com as dos *Poemas apócrifos*. Nunca nos interessou pretender que tudo o que neles está escrito tenha sua relação com um texto mais original de apenas um dos poetas nele implicados. Isto seria um tipo de rebaixamento hierárquico de uma obra totalmente nova a uma reverência que ela própria vem tentar desestabilizar. Em certo sentido derridiano<sup>104</sup>, estas traduções podem ser lidas reinventando totalmente Valéry e, mesmo que não traduzam nada do que ele jamais tenha escrito, que possam ser lidas como um acontecimento literário original e não secundário em relação à

---

<sup>102</sup> “Monsieur Teste entra e impressiona a todos por sua “simplicidade”. O aspecto absoluto – o rosto e os hábitos de uma *simplicidade* indefiníveis”. (MT, p. 112).

<sup>103</sup> “Este personagem de fantasia do qual me tornei autor na época de uma juventude meio literária, meio selvagem ou... interior (...)” (MT, p. 7).

<sup>104</sup> Em sua famosa “Carta a um amigo japonês”, quando questionado sobre o termo *desconstrução* pelo professor Toshihiko Izutsu (que o pretendia traduzir ao japonês), Derrida diz: “Não acho que a tradução seja um acontecimento secundário e derivado em relação a uma língua ou a um texto de origem. E como acabo de dizer, “desconstrução” é uma palavra essencialmente substituível em uma cadeia de substituições.” In: DERRIDA, Jacques. *Carta a um amigo japonês*. Trad. Érica Lima. In: OTTONI, P. (Org). Tradução: a prática da diferença. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp, 1998.

anterioridade histórica de Valéry. No mesmo sentido em que Borges inverte a lógica histórica dos precursores da literatura.

A opção pelos *Poemas apócrifos* nunca deixou de ser uma resposta à poesia brasileira contemporânea. Ali Valéry deixa de ser Valéry – mesmo como um sentido da *apocrifia*. Não esquecemos que Márcio-André é editor e um dos fundadores da Editora Confraria do Vento (junto a Victor Paes e Karinna Gulias). O livro faz parte da coleção *Os Contemporâneos* – a qual contém publicações de escritores como Paula Glenadel, Victor Paes, Cida Pedrosa, Lélia Almeida e Adriane Garcia.

Revelamos aqui um detalhe da publicação: no fim da última página do livro lê-se o seguinte: “{2} É possível que Paul Valéry não tenha existido. Neste caso – e para todos os outros efeitos –, os poemas deste volume poderiam ter sido escritos por mim. M-A” (*PAPVTMA*, p. 179). Nem em suas últimas palavras o livro se retira do campo da ficção, a inexistência de Valéry e a autoria de M-A estão mutuamente implicadas pela possibilidade. Mas o que seria o número 2 entre chaves? Conseguimos encontrar um par de chaves vazias na página de guarda, logo abaixo do título. Um par de chaves contendo o número 3 se encontra atrás da segunda capa e nos conduz numa linha pontilhada até a orelha da quarta capa, na qual se encontram informações sobre Márcio-André.

Em termos verossímeis, a autoria de Valéry é absurda. A ficha catalográfica do livro traz obviamente o autor como Márcio-André, mas não tem uma entrada para o tradutor (mesmo das poucas menções aos ‘originais’). É muito difícil crer que Valéry teria escrito em seus poemas sobre “a situação dos índios de belo monte” (*Ibidem*, p. 42), “o cézio 137” (*Ibidem*, p. 29), “jantares no habib’s” (*Ibidem*, p. 37), “acadêmicos com facebook” (*Ibidem*, p. 43), apenas para citar alguns exemplos. Analogamente, o que a ficção paratextual do livro nos exige é que este movimento de imaginação seja realizado.

Em sentido inverso, como não foi possível realizar a pesquisa na *Bibliothèque Nationale de France*<sup>105</sup>, optamos por não inserir na dissertação as imagens dos ‘originais’ que o livro traz e que o próprio Márcio-André nos enviou por *e-mail* (alguns com carimbos da BNF). Isso se baseia num receio real a consequências legais e também numa suspensão da dúvida entre documento oficial

---

<sup>105</sup> Todas as pesquisas que tentamos realizar através do endereço eletrônico da BNF não retornaram com resultados satisfatórios para o problema.

e documento potencialmente falsificado. A *verdade* do mistério não foi nosso objetivo de análise, apenas uma trama subterrânea que insistia retornar à mente na leitura, quando menos se esperava. Não inserimos teorias de fora às leituras dos poemas, eles mesmos já as colocam por si. O contemporâneo, as máquinas, a linguagem, a poesia, a performance, a ficção, a casa, a cidade, o amor, o nome, o outro – podem ser tomados como temas exteriores, mas aqui são todos feitos nos poemas.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente  
preparado de alguma autobiografia.  
(Paul Valéry)

*Hai-Kai*  
*J'attendais je ne sais qui? (Toi? Ou le jour – ou –)*  
*Il vint une pensée.*  
(Idem)

No dizer de um fragmento – o que se lê? Uma fagulha de pensamento? Um pedaço incompleto de teoria? A afirmação ou o apagamento de uma autoria? Uma ideia intempestiva? O estilhaço de uma vida passada? Uma nota qualquer num papel? A espera de uma obra que sabemos que nunca chegará?

No caminho de uma conclusão, ao invés de perguntar “o que Valéry pensaria sobre o mundo atual?”, a grande questão a ser lançada seria algo assim: num tempo distante em que não restasse de Valéry mais do que alguns importantes fragmentos, como ele seria lido e que institucionalização ou apropriação cultural cairiam sobre estes fragmentos? Nesta dissertação, optou-se por não usar *fragmentado* como característica de *Valéry*, e sim como uma característica de seus textos. *Valéry* é o *nome* que conjuga toda a fragmentação que aqui se tramou, mas não o *homem* que a representa ou personifica.

Os teores negativos da fragmentação são ignorados ao longo deste trabalho. O homem fragmentado que se supõe como paradigma negativo contemporâneo não é mais do que uma oposição à idealização nostálgica de um fictício homem inteiriço, íntegro e uno. O homem e o pensador contemporâneos precisam de fragmentos de todo tipo não para reaver a completude de um passado idílico, mas para compor algo novo em que se reavalie a condição e a vigência de um passado sempre já perdido, mas que ainda se podem notar os estilhaços aqui ou ali.

Um tipo de presunção do pensador atual é supor que as obras sempre estarão aí, disponíveis e acessíveis. O pensamento da literatura não pode deixar de pensar a fragilidade do aporte material. Os atuais sistemas de armazenamento de arquivos em nuvens tendem a fazer supor um tipo de segurança por sua aparência *etérea* ou menos *material*. Contudo, trata-se de um sistema, por isso também é

passível de falhas, perdas e de um tipo diferente de fragmentação (por se basear em uma rede e precisar de um ambiente).

Não se quis negar o valor cultural de Valéry, mas propor uma leitura que se desvie de uma projeção do homem público para além da escritura. É sabido que aquela é a imagem 'imortal' do busto de Valéry, e que os textos dos *Cahiers* são obscuros demais para formarem um sistema literário classicamente relevante. Um tipo de *correção das visões lançadas ao escritor* ou *reavaliação de seus epítetos* também não foi intuito de nossas colocações.

Um dos impasses que esta dissertação vislumbra é a possibilidade de pensar que toda *autoria* é sempre *apócrifa*. Estranhamente, seria preciso construir argumentos que agissem sobre textos de outros para fazer com que dissessem que não haveria mais alguma autoridade sobre seus atos passados. Não há condições de apontá-lo como uma conclusão da dissertação, apenas a título de provocação.

Todo este texto foi construído e pensado por ficções de leitura – há um fazer implicado aqui, mesmo que por uma etimologia oculta. Todos os fragmentos, citações ou poemas lançados poderiam ter sido totalmente outros e terem resultado em outras construções de pensamento ou decisões de leitura-escritura. Em algum momento, pareceu que nunca parariam de surgir diferentes fragmentos gritando para serem inseridos aqui ou ali. Por agora, resta-nos apenas suspender o fazer e retornar ao silêncio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Paul Valéry consultadas em francês:

VALÉRY, Paul. *Cahiers, I-XXIX, Reproduction facsimilée des manuscrits*, 29 vols., Paris, CNRS, 1957-1961.

\_\_\_\_\_. *Cahiers 1894-1914. Édition intégrale*, 12 vols., éd. de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1987-2012.

\_\_\_\_\_. *Cahiers*, 2 tomos, *Édition de Judith Robinson*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres 1. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, NRF, 1957.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres 2. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, NRF, 1960.

\_\_\_\_\_. *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*. Présentation et choix de Judith Robinson-Valéry. Paris : Gallimard. 2000.

Obras de Paul Valéry consultadas em português:

VALÉRY, Paul. *Alfabeto*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

\_\_\_\_\_. *Degas, dança, desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Eupalinos ou o arquiteto*. Trad. Olga Reggiani. Ed. bilíngue. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos do Narciso e outros poemas*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Ed. bilíngue. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. Trad. Geraldo Gérson de Souza. Ed. bilíngue. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Maus pensamentos & outros*. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

\_\_\_\_\_. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Variedades*. Trad. Maria Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

## Outras obras consultadas

ANDRÉ, Márcio-. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

BARBOSA, João Alexandre. *A comédia intelectual de Paul Valéry*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance, vol. 1 e 2*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_. *L'Entretien Infini*, Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOURJEA, Serge. *Paul Valéry: le sujet de l'écriture*. Condé-sur-Noireau: L'Harmattan, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. 2ª edição. São Paulo: Ficções, 2011.

\_\_\_\_\_. *Linguaviagem*. São Paulo: Schwarcz, 1987.

CAMPOS', Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª edição 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Carta a um amigo japonês*. Trad. Érica Lima. In: OTTONI, P. (Org). Tradução: a prática da diferença. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. "Dos arquivos à leitura: a edição crítica dos Cahiers de Paul Valéry", resenha crítica da Edição integral dos Cahiers vol. I a vol. XI. Revista Escritos III, 16, da Fundação Casa Rui Barbosa.

HEIDEGGER, Martin. *Schelling* [curso de 1963, publicado na Alemanha em 1971, e traduzido para o francês por J.-F. Courtine. Paris: Gallimard, 1971, p. 93] Apud: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *A exigência fragmentária*. In: *L' Absolu Littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. A terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, nº 10, 2004.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *A exigência fragmentária*. In: *L' Absolu Littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978. A terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, nº 10, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Haroldo de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 1970.

MARX, William. "Les deux poétiques de Valéry", *Paul Valéry et l'idée de littérature*, Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia e prosa completa*. Org. Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

NETTO, Mônica Costa. *A espiral da escrita que conduz os Cahiers de Paul Valéry*, in: Revista de Teoria da História Ano 7, Volume 14, Número 2, Universidade Federal de Goiás, Novembro/2015, pp. 203-219.

NOVALIS. Pólen. *Fragmentos. Diálogos. Monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 1ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PENNANECH, Florian. *Valéry et la Nouvelle Critique*. Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature. Disponível em:  
<http://www.fabula.org/colloques/document1427.php>

PETILLON, Sabine. *Multilinguisme et créativité littéraire*, dir. Olga Anokhina, Louvain-la-Neuve, Academia/ L'Harmattan, coll. « *Au cœur des textes, n° 20* », 2012, 184 pp, Genesis [En ligne], 36 | 2013, mis en ligne le 27 mars 2015. Disponível em: URL:  
<http://genesis.revues.org/1009>.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. *Paul Valéry: estudos filosóficos*. 2008. Tese de doutorado em Filosofia. Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUNABA, Masumi. *Paul Valéry et les oeuvres en prose : la quête d'un projet tenu secret jusqu'en 1917*. 2012. Tese de doutorado em Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Clermont Ferrand 2, Aubière.

TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Valéry*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

TSUKAMOTO, Masanori. « *L'éternellement provisoire* » - *une poétique du fragment chez Paul Valéry*. In: *Littérature*, n°125, L'oeuvre illimitée, 2002. pp. 73-79.  
Disponível em:  
[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_125\\_1\\_1747](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1747)

## Vídeos

POEMAS apócrifos de Paul Valery traduzidos por Márcio-André. Direção: Márcio-André. Produção executiva: Viktoria Váci e Erika Rossi. *Book-trailer*, 1'35". Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=yO1tKYcoljY>. Acesso em abril de 2016.

MÁRCIO-André Obrigado, Senhor | Thank you, Lord | Gracias, Señor. Direção: Eniko Buday. Produção: Viktoria Váci e Erika Rossi. Videoperformance. 2'52". Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fvjxiSmUCk8>. Acesso em dezembro de 2016.

PRISÃO de livros e coisas. Direção: Márcio-André. Produção executiva: Viktoria Váci e Erika Rossi. Produção executiva: Viktoria Váci e Confraria do Vento. Videopoema. 1'42". Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GrPSVTwWc4Y>. Acesso em dezembro de 2016.