



**HAL**  
open science

## Modulações hesitantes do olhar

Fabio Roberto Lucas

► **To cite this version:**

Fabio Roberto Lucas. Modulações hesitantes do olhar. Revista Criação & Crítica, 2019, 25, pp.4-17. 10.11606/issn.1984-1124.v1i25p4-17 . hal-03995578

**HAL Id: hal-03995578**

**<https://hal.science/hal-03995578v1>**

Submitted on 18 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## MODULAÇÕES HESITANTES DO OLHAR: algumas variações pictóricas de Valéry

Fábio Roberto Lucas<sup>1</sup>

RESUMO: Destacando alguns momentos do meio século de escrita dos *Cahiers* de Paul Valéry, será possível observar como um conceito estético oriundo da música – a *modulação* – é transformado pelo poeta francês, sendo empregado já nos manuscritos da *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci* para refletir sobre o olhar, a figura e o desenho. Com efeito, ao ser deslocada do universo musical para a artes plásticas, a ideia de *modulação* deixará de ser pensada como uma transição sucessiva entre tons de diferentes partes de uma obra para ser concebida como passagem hesitante, sucessiva e simultânea, entre múltiplas camadas heterogêneas da experiência estética. Desse modo, o ato de modular abrirá um campo de reverberações entre as diferentes artes no interior do qual o conceito de forma, longe de ser definido pela purificação analítica dos componentes elementares de um meio, suporte ou área de competência estética, refina-se nas hesitações e intervalos entre diferentes práticas e materiais artísticos. Assim, o diálogo entre o conceito valeryano de *modulação* e a artes plásticas poderá também precisar aspectos importantes do formalismo poético atribuído a Valéry.

PALAVRAS-CHAVE: Paul Valéry; formalismo; modulação; poesia e pintura

### THE HESITANT MODULATIONS OF THE GAZE: SOME PICTORIAL VARIATIONS IN VALÉRY

ABSTRACT: By focusing some moments of Paul Valéry's *Cahiers* half-century writing, it will be possible to observe how an aesthetic concept derived from music, the modulation, is transformed by the french poet and is already used in the manuscripts of *Introduction to the Method of Leonardo da Vinci* to reflect upon the vision, the figure and the drawing. Once it is displaced from the musical universe to the plastic arts, the idea of modulation ceases to be thought of as a successive transition between two different moments of a piece and starts to be conceived as a hesitant at once successive and simultaneous passage among the multiple layers of the aesthetic experience. The act of modulating will therefore open a field of resonances between the different arts within which the concept of form, instead of being defined by the analytical purification of an art media, support or area of competence, refines itself in contact with hesitations and intervals between different artistic practices and materials. Thus, the dialogue of Valéry's modulation concept with the plastic arts might also define more precisely important aspects of the poetic formalism attributed to him.

KEYWORDS: Paul Valéry; formalism; modulation; poetry and painting

---

<sup>1</sup>Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP), atualmente é pesquisador de pós-doutorado pelo PPG de Letras da UFPR com bolsa CAPES/PNPD (2019). Contato: fabio.lucas@usp.br

I

Modenatura. Passagens e modulações – O segredo mais fino da arte – e marca da arte primorosa [...]. É isso que liga o dedo ou a mão passando e a forma da luz-sombra. A natureza viva é aqui invencível. Ela sabe arrematar uma haste, abrir um orifício, desabrochar a extremidade de um canal – prolongar um órgão externo, incrustar uma esfera. Transições. Ora, esse problema é profundo – Pois ele não é outro que o da combinação da ação com a matéria (no sentido relativo de coisa que se conserva) ou da oposição e combinação da construção com a formação (cf. signi[ficativo] e formal. Ainda não (após 44 anos) me desembarcei dessa questão). (CHII, p. 1040, XIX, 824<sup>2</sup>)

É a um desejo – um enigma atravessando e excedendo o trabalho poético, sendo ao mesmo tempo segredo do artista e segredo para o próprio artista – que esse fragmento dos *Cahiers* de Valéry escrito em 1937 busca dar nome. Inquietação que mobiliza o pensamento e a escritura valeryana, sua duração não apenas se prolonga pelos anos seguintes (XXIX, p. 91-92, 1944), mas também recua até o período de composição da *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, em 1893, um ano antes do início da escrita dos próprios cadernos. Em outras palavras, a prática e a ideia de modulação foram perseguidas por Valéry durante todo o meio século de sua atividade de escrita e, como mostram os estudos de Janine Jallat (1982), estão presentes nos primeiros manuscritos e anotações sobre a *Figura di Lionardo*. Trata-se ali de pensar a ação do olhar a partir não das coisas tal como elas são vistas, mas das relações entre elementos visíveis e suas transformações recíprocas no campo de uma simultaneidade densa agenciada por um ato de olho. Articulando olhar e figura, a modulação expõe então uma virtude musical da pintura, cujo propósito seria suplantiar as gramáticas miméticas habituais da experiência visual e compor obra pictórica que se equilibre sobre suas próprias variações (OEI, p. 1165)<sup>3</sup>.

Apesar de parecer inusitado o uso de um termo do vocabulário da música em uma reflexão sobre a figura e o olhar, são justamente as sucessões e transições entre os acordes e os tons musicais que oferecem o ponto de partida para Valéry pensar os limites e intervalos metamórficos entre o significativo e o formal em uma obra de arte. Como veremos, nessa zona intervalar, a modulação implica práticas e saberes heterogêneos, com desdobramentos que podem nos ajudar a entender melhor a relação de Valéry com as artes plásticas – afinal, é em um texto sobre um pintor que esse conceito surge na escrita do poeta –, bem como seu pensamento a respeito das relações entre as diferentes práticas artísticas. Não por acaso, a ideia de modulação aparece nas mais variadas investigações empreendidas nos *Cahiers*, cumprindo funções importantes não só em reflexões estéticas e poéticas – os deslizamentos tonais e afetivos da voz nos versos de “La Jeune Parque” (CHI, p. 316), as variações harmônicas da frase na prosa contraficcional das *Histoires Brisées* (STIMPSON, 1995) –

<sup>2</sup> OEI, OEII, CHI, CHII fazem respectivamente referência aos volumes das *Œuvres* (1957) e dos *Cahiers* (1974) de Valéry publicados na coleção Pléiade (Paris: Gallimard). Os algarismos romanos fazem referência à edição fac-símile dos *Cahiers* publicados pelo CNRS (1956). Todos os trechos citados serão apresentados em tradução livre do francês.

<sup>3</sup> O artigo inicialmente resume uma apresentação da ideia valeryana de modulação já feita na tese de doutorado (LUCAS, 2018, p. 120-163) para, em seguida, ampliar sua discussão e desdobrar suas implicações para o diálogo da poética de Valéry com as artes plásticas.

mas também nos estudos sobre transição entre vigília e sono (CHII, p. 111) e nas análises acerca do fluxo das formações biológicas da natureza naturante (CHII, p. 755), dentre outros.

Com efeito, a modulação é essa combinação da ação com a matéria que tem lugar em transições ao mesmo tempo *significativas* e *formais*. Ela desierarquiza os elos dos polos habitualmente passivo e ativo dos regimes de sensibilidade e de pensamento, tensionando-os em uma proximidade nem interior, nem exterior, tal como um ouvido que fala, um olho que escreve, uma mão que lê, uma boca que escuta (OEII, p. 547; ZULAR, 2014). A modulação implica reciprocamente a relação-a-si com a relação-ao-mundo, afinal, “não se pode conhecer as coisas sem se conhecer de alguma maneira – perceber o que quer que seja sem perceber qualquer si” (IV, p. 888, 47)<sup>4</sup>. Para Brian Stimpson (1993), o núcleo desse conceito poético musical visado por Valéry será sua capacidade de engajar emissão e escuta sonora no mesmo contágio, na mesma reverberação (IX, p. 23; CHI, p. 1340). O poeta vê ali o modelo de uma dinâmica recíproca entre ato e sensação (CHI, p. 1310), que desierarquiza causa e efeito, pois a escuta de um grupo de sons necessariamente produz, por sua vez, um acontecimento, uma resposta que dialoga com sua ressonância. Toda escuta é ativa, soar é sempre-já ressoar, vibrar ao mesmo tempo em si e fora de si, como dirá Jean-Luc Nancy em *À L'Écoute* (2002, p. 14-44), uma reflexão filosófico-musical feita em estreito diálogo com Valéry. Diríamos assim que, com a modulação, o poeta francês busca compreender a musicalidade dessas combinações recíprocas em sua reflexão (estética, psíquica, biológica e outras) e em sua prática poética.

Porém, a essa altura já é possível perceber que Valéry não apenas usa o termo modulação, oriundo da música, em outros domínios, mas também o ressignifica de modo estrutural. Pois, se em sua acepção mais técnica, mais estrita, a modulação diz respeito à passagem sucessiva, temporal, que regula a mudança de tom entre duas partes de uma obra, notamos que, em Valéry, a *modenatura* se torna passagem hesitante, sucessiva e simultânea, entre camadas múltiplas e heterogêneas do ato poético (JALLAT, 1982, p. 345). Essa dinâmica *sincrônica* e *diacrônica* sustenta a hesitação entre escuta e emissão sonora, os arcos continuamente retroprospectivos de compreensão fonética, sintática e semântica de uma frase (SCHMIDT-RADEFELDT, 1981; STIMPSON, 1998<sup>5</sup>), bem como as combinações cada vez mais sutis e nuançadas de “potências tão herogêneas quanto ‘sound and sense’”, num poema (CHII, p. 1053). Ela também estaria fortemente presente no gesto *batti l'occhio* (pisque o olho), expressão que Janine Jallat recupera das influências de da Vinci sobre Valéry, ao analisar aquelas primeiras aparições da ideia de modulação nos manuscritos da *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, em 1893 (1982, p. 30, 259).

---

<sup>4</sup> Vale notar aqui o espelhamento fonético vocálico e consonantal da frase em francês: “Percevoir quoique ce soit sans percevoir quelque soi”.

<sup>5</sup> O rendimento das incursões dos *Cahiers* valeryanos em reflexões linguísticas é amplamente discutido pela tese de Schmidt-Radefeldt (1970). Também é observada por Giorgio Agamben mais de uma vez (2006A, p. 52; 2006B, p. 79-90). Como veremos mais detalhadamente, essa dinâmica retroprospectiva implicada na compreensão de uma frase evoca também a forte influência que a poesia simbolista – da qual Valéry é certamente herdeiro – teve sobre a linguística de Ferdinand de Saussure, como tem observado Patrice Maniglier (2006) a partir de sua leitura dos manuscritos do linguista genebrino. É no bojo dessa dinâmica de evocação e experimentação retroprospectiva do signo, compreendida nesse elo entre a poesia simbolista e a linguística saussuriana, que veremos o diálogo entre as artes como um fator mais que acessório ou suplementar – verdadeiramente constitutivo da poética de Valéry.

## II

Como compreender essa dinâmica de sobreposição sucessiva e simultânea entre demanda e resposta, de acoplagem e entrelaçamento entre os tempos heterogêneos e defasados da expectativa e da realização, do desejo e da satisfação, da emissão e da escuta? Como mostra a reflexão valeryana sobre o ritmo (CHI, p. 1340-1350), uma série rítmica – a regularidade ou a irregularidade de dois ou mais golpes de percussão externos – só pode ser percebida quando associada a uma resposta sensorial ou psíquica interna, que também desdobra sua série em contágio. Escutar um ritmo coincide, portanto, com participar de sua ritmação, correlacionando a série de acontecimentos *percebidos* a uma série de acontecimentos *produzidos* pela escuta. Assim, toda série rítmica já seria efetivamente uma correlação de séries rítmicas heterogêneas, cada uma delas com seus próprios meios, materiais, expectativas, memórias e escalas de percepção (por exemplo: materiais físicos e psíquicos), numa interação ao longo da qual as duas séries se reorganizam e se recortam retroprospectivamente: com isso, na defasagem temporal entre os planos implicados, uma célula rítmica de três tempos é percebida tanto sucessiva (cada um dos golpes exteriores percebidos uns após os outros) quanto simultaneamente (por mais outro golpe produzido anteriormente pela série heterogênea em uma temporalidade deslocada, a rigor nem sucessiva nem simultânea em relação à primeira, que lhe permite interagir com o material percebido conforme suas expectativas flutuantes).

Vale mencionar aqui que nossa leitura do conceito poético valeryano de modulação dialoga fortemente com a releitura da linguística de Ferdinand de Saussure feita por Patrice Maniglier (2006). Nela, trata-se de restituir à ontologia do signo seu caráter evanescente, intrinsecamente formal e significativo, quasi-matérico e quasi-conceitual, tal como evocado e concebido pelas poéticas simbolistas que influenciaram o poeta e o linguista. Intrínseca e ontologicamente equívoco e múltiplo, o signo se vê assim constituído por correlações entre variações de planos e séries heterogêneas da experiência, tal como na interação valeryana entre pulsos rítmicos. Com isso, os sistemas linguísticos, longe de se firmarem como redes de diferenças discretas puramente negativas (onde cada posição seria definida somente pela negação de todas as outras), tornam-se inseparáveis das interações e transmutações geradas entre seus constituintes heterogêneos (na linguagem verbal falada, por exemplo, os fonemas, os semas, as regras sintáticas etc.). Assim, o que um traço discreto fonético distingue nunca é só som (por exemplo *pata/bata*), o que um traço discreto semântico distingue nunca é só sentido (por exemplo *bata/toque*), pois em cada um latejam as combinações de diferenças de som e de diferenças de sentido que os constituem. Todo traço distintivo é intrinsecamente duplo, sobredeterminado por pertencer simultaneamente a pelo menos mais de um sistema de correlação e de oposição (por exemplo, no signo *bata*, fonemas “b/p”, semas “bata/toque” e outros, como as diferentes funções sintáticas do verbo “bater” e do substantivo “bata” com seus muitos significados). Por isso, a equivocidade do signo aqui é mais que a duplicidade identidade-diferença interior à cadeia homogênea de um sistema de diferenças, pois ela será afirmada pela ontologia necessariamente heterogênea e compósita de uma diferença entre os sistemas correlacionados, diferenciação não discreta que abrirá o campo de modulações entre materiais, poéticas e técnicas artísticas (MANIGLIER, 2006, p. 299; ZULAR, 2015).

Constituído pela associação de acontecimentos qualitativos heterogêneos, o signo consiste de ser, dirá Valéry (VI, p. 193), faz-se materialmente daquilo mesmo que exprime – detalhes, matizes, nuances que são suscitados ao longo da interação entre os diferentes planos – visuais, sonoros, táteis, olfativos etc. – que se modulam em auto-hétero-afecção (o mencionado contato entre a percepção de algo e de si mesmo). Se só há diferença onde há duas (MANIGLIER, 2006, p. 303), é porque a

variação qualitativa de um plano da experiência é como uma pulsação contínua e omnidirecional, que só pode ser tomada como diferença de intensidade em uma escala perceptiva caso esteja associada com uma variação qualitativa em um plano heterogêneo ao primeiro, que então também se reorganiza num escalonamento a partir daí. Assim, como notava à época Bergson, perceber cores distintas já é acoplá-las a mais de uma rede de traços discretos, pois a distinção entre elas é inseparável das memórias e expectativas em torno dos objetos distinguidos e das práticas nas quais as distinguímos.

Nesse sentido, toda intensidade já é uma mistura qualitativo-conceitual. O real é uma ressonância, e ressonância de afecções: coisas, agentes e linguagens se percebem e se relacionam não como seres subsistentes em si (presenças), nem como meras representações subjetivas (ausências), mas como um *sentir* reverberado e multiplicado na partilha (partilha que é ao mesmo tempo comungar e dividir) de si e do outro, *sentir* “no qual, pelo qual e, sobretudo, com o qual o real se realiza” – para usar os termos de Jean-Luc Nancy em seu prefácio a uma das edições integrais dos *Cahiers* de Valéry (2012, p. 16) – *sentir* que se desdobra em cascatas sinestésicas, conceituais e materiais furando os muitos planos da experiência – inclusive o dos discursos e o dos corpos.

Assim, a modulação seria um modo singular de habitar essas combinações entre as séries e os planos heterogêneos da experiência, explorando essas derivações sensoriais e os diferentes regimes de sensibilidade que elas atravessam. Por isso, as transições entre as diferentes artes não seriam uma preocupação suplementar e secundária para Valéry, muito pelo contrário, elas fariam parte do núcleo conceitual de sua poética<sup>6</sup> e dessa exigência de que o artista seja, como veremos, alguém capaz de colocar diferentes práticas e saberes uns à prova dos outros. Contra a “simplicidade momentânea da consciência”, que vê as coisas somente em função da prática e da escala perceptiva que ela prioriza hierarquicamente conforme seus interesses em cada caso (nas diferentes práticas e linguagens cotidianas ou científicas, como veremos mais à frente), e soberanamente indiferente às disputas estético-políticas pela determinação de uma escala hegemônica específica, a modulação agenciaria a multiplicidade do ser, suas “propriedades e existências em domínios diversos” (CHII, p. 229), domínios que são então desierarquizados por uma “equipartição de energia... [que põe] detalhe, conjunto, meios e fins... matéria e atos... em trocas mútuas e modificações recíprocas... Ali, a parte é tão grande quanto o todo, o fim precede o começo” (CHII, p. 1024-25). Ao equivocar ordens de grandeza heterogêneas, hesitar entre diferentes escalas perceptivas, a modulação evita hierarquizar e homogeneizar substâncias qualitativas (por exemplo: som-sintaxe-sentido ou cor-luz-figura), prolonga a heterogeneidade entre elas, colocando-as para se analisar e se recortar reciprocamente em combinações cada vez mais refinadas e nuançadas (no que a mencionada soberania poética reencontra muitas vezes sua virtude política mais própria e eminente; cf. SISCAR, 2012; LUCAS, 2018). Agencia-se ali um campo vibratório em que traços discretos do sistema de diferenças hesitam em ressonância com estremecimentos omnidirecionais dos diferentes planos qualitativos, no qual *as estrias do articulado deslizam sobre as pulsações do contínuo, revelando, num poema, os matizes delicados de um sentido implicados pela nuance de tom de uma meia-voz, ou, num quadro, os detalhes do sentido latente de um objeto no jogo de luzes e cores do qual participa* (OEII, p. 682): “Modulação: passagem insensível por uma sucessão composta, não contínua e não descontínua” (XXVI, p. 920).

---

<sup>6</sup> Vale notar que, no âmbito das obras publicadas de Valéry, é a dança – tal como fora para Mallarmé – que se afirma como “a poesia geral da ação dos seres vivos” (OEI, p. 1402), arte paradigmática, que daria a ver preocupações e gestos que transitam entre diferentes práticas artísticas (OEI, p. 1390-1403; OEII, p. 148-176; 1163-1240; cf. VERCRUYSSSE, 2014, p. 265-305). A modulação, como temos visto, seria o instrumento conceitual que os *Cahiers* desenvolvem no intuito de habitar diferentes tipos de passagem e de sobreposição entre planos heterogêneos da experiência, aí incluídas as transições conceituais e poéticas entre as artes.

Em resumo, ali onde o discurso ou a visão comum hierarquizam planos (em geral, pondo o som ou a cor a serviço do sentido e da identificação mais cômoda dos objetos, mas veremos algo não muito diferente ocorrer numa proposta de arte pura que simplesmente inverta a hierarquia e coloque o sentido semântico ou iconográfico a serviço da cor ou do som então tomados como fenômenos puramente locais), desprezam a heterogeneidade entre eles e ignoram as variações do plano subordinado que não sirvam à organização posicional homogênea das variações no plano soberanizado, a modulação retém e prolonga a hesitação entre os planos, refinando cada vez mais os matizes à medida que suas variações mais sutis acionam variações no plano heterogêneo. Chegamos assim à dimensão daquilo que Valéry chamava de N + S, números mais sutis, detalhes parciais, que habitam a intersecção dos planos, oscilando entre atrito e deslize, qualitativo e quantitativo, categórico e permutável, sublime e cotidiano. Intervalo de sutilezas, que “vê 10 possibilidades ali onde a não sutileza vê 3” (XII, 403), na qual as oscilações sonoras afetam variações semânticas, as tonalidades de meia-voz reverberam as minúcias do pensamento, uma disposição de luz e cor nos evoca detalhes do objeto, seus possíveis sentidos e variações iconográficas, fazendo-nos ver novamente de outro modo o arranjo visual, que assim suscita mais possibilidades de sentido, e por aí em diante. Assim, esses detalhes se desdobrariam suscitando consequências de variações cada vez mais sutis de um plano – o som, a sintaxe, a cor, a luz – sobre o outro – o sentido, a iconografia, as implicações políticas, sociais e históricas dos sistemas de representação verbal, pictórica etc.

### III

Consequentemente, evidencia-se o erro de certas *idées reçues* sobre o formalismo literário valeryano. A busca pela pureza, pela “purificação da situação verbal” (OEI, p. 1316-1318) – muitas vezes concebida como redução analítica do material linguístico ao que seria específico da área de competência poética e que construiria a forma capaz de garantir a distinção e autonomia da arte literária, às custas de todo transbordamento extraliterário, inclusive para outras artes<sup>7</sup> – daria lugar a uma busca por refinamento e sutileza obtidos por modulação entre planos qualitativos e escalas perceptivas sempre heterogêneas entre si. Em resumo, o que se modula e refina não é uma suposta forma autonomamente artística, nem um suposto modo de significação especificamente literário, mas modos de combinação e de sobredeterminação entre o significativo e o formal, o som e o sentido; os recursos fonéticos, semânticos e sintáticos da linguagem; os materiais físicos, psíquicos e convencionais de um ato poético que entrelaça diferentes regimes estético-sensoriais e cognitivos, vetores da série corpo-espírito-mundo, sempre na busca pela decimal extrema, os N + S, detalhes mais sutis, eles próprios intimamente múltiplos e heterogêneos, quasi-qualitativos e quasi-conceituais.

Por outro lado, as *idées reçues* em torno da vulgata do formalismo valeryano – e de outros formalismos, provavelmente – não existem por capricho. Para se opor à soberania da prosa e do olhar instrumentalizados e mercantilizáveis, que se faziam hegemônicos no mundo moderno, a arte se viu fortemente tentada a se tornar um experimento puramente semiótico, abdicar do “real” e desprezar suas exigências comunicativas. Se essa tentação afetou artistas, também não deixou de

---

<sup>7</sup> Se a vulgata do formalismo literário valeryano (geralmente centrada em textos de *Variété*) o aproxima das ideias de Greenberg sobre a pureza e autonomia na pintura como autodefinição de sua área de competência pautada na especificidade do seu meio, temos visto que os *Cahiers*, publicados postumamente, mostram outra face da poética valeryana, com outro modo de pensar essa questão (cf. MARX, 2011; MANZI, 2019, p. 70-109).

influenciar críticos e filósofos que enxergaram nesse gesto a oportunidade para se apoderar da interpretação, manter o artista à distância segura da argumentação intramundana, dos discursos sociais, da filosofia e do pensar. Aclamar o som puro como novo soberano no lugar da expressão linguística nunca foi o caso de Valéry, mas, tal como ocorreu a muitos artistas celebrados ou acusados de “formalistas”, isso não evitou que suas ideias alimentassem o debate sobre “poesia pura”, tal como o que impactou o cenário francês na década de 1920 (MARX, 2002, p. 113-129; SISCAR, 2016, p. 137-158).

Nesse ponto, vale notar que tal trabalho com qualidades heterogêneas em efração e refinamento recíprocos seria o que, segundo Patrice Maniglier, já diferenciava, no fim do século XIX, simbolismo e impressionismo. Em comparação com o primeiro, esse último se mostraria como uma espécie de realismo do ponto de vista local, busca pela redução do olhar à pura sensação de ver, à pura cor no instante (MANIGLIER, 2006, p. 267). Valéry, em consonância com os simbolistas e com a forte influência que a filosofia de Henri Bergson possuía no período em questão, como já observamos, afirmaria que não há substâncias puras, apenas relações mais refinadas que outras, e sempre sob certa escala de percepção. Não só a cor já é uma mistura conceitual-qualitativa, intersecção entre planos qualitativos heterogêneos sempre agenciados em práticas específicas e contextualizações singulares, mas mesmo o ornamento, uma grande paixão de Valéry, nada mais seria do que uma reação do olho frente ao espaço nu, como se diante do vazio o desejo de ver produzisse ele mesmo a matéria visível heterogênea, brincando com tal dinâmica de demanda e resposta, suscitando possibilidades visuais caprichosas e inexploradas (OEII, p. 1319).

Isso explicaria a ambiguidade de Valéry ao tratar de um pintor oitocentista como Corot, um grande artista, segundo o escritor, capaz de pintar o modo de agir da natureza, fazer cantar formas visíveis, brumas e árvores cuja “estrutura gira sob o véu” (OEII, 1312), numa “ligação harmônica e recíproca de nossas impressões, ideias, impulsos, meios”, enfim, “entre causas sensíveis que constituem a forma e efeitos inteligíveis que fazem o fundo” (OEII, p. 1317). Todavia, esse admirado pintor teria dado início a uma decadência, pois o sucesso de seu interesse pela paisagem acabaria favorecendo o gosto pela sensação imediata, pela observação pura, pela “impressão”, que Valéry associa, na literatura, à emergência da descrição pura. Nessa crítica ao descritivismo que se difundia nas artes do fim de século – reiterada, aliás, em larga medida, no ensaio valeryano a respeito de Flaubert (OEI, p. 613-619) – estaria em jogo uma percepção dos limites estreitos da tendência da modernidade à especialização, percepção essa que o poeta elaborava não a partir de uma lamentação pela perda da construção narrativa de uma visão orgânica e totalizante do conjunto – seja ela da sociedade, da história, da experiência humana etc. – mas da compreensão de que a força da experiência estética estaria em sua capacidade de efetuar passagens e modulações entre planos qualitativos e escalas perceptivas heterogêneas, cada uma delas com seus regimes de sistematização e totalização.

Isso também explicaria por que o “formalista” Valéry volta seu olhar para toda a tradição da pintura figurativa dos séculos XVI a XIX – Veronese, Allori, Rembrandt, Zurbaran, Corot, Manet, Morisot, Degas (OEI, 844-854; 1153-1269; OEII, p. 1163-1372). Como temos visto, a poética valeryana, mais que propor a especificidade do objeto ou da forma, diz que o estado poético só existe em ato (OEI, p. 1349), que a forma está na repetição (OEII, p. 554), no ritmo de interrupção e retomada da composição e da interpretação, fluxo de enunciações que prolonga os atritos e afecções mútuas entre temporalidades e materiais heterogêneos na voz e na escuta, no gesto e no olhar, na



pauta e na execução<sup>8</sup>. Em todos os textos de Valéry dedicados à pintura figurativa, veremos que a arte da imitação se move “entre a ideia de representar a realidade e os efeitos da intervenção do sistema vivo que vem executar essa representação” (VALÉRY, 1993, p. 331-334), definição, aliás, muito próxima da que Maingueneau fornece para a enunciação literária: “articulação entre aquilo que o texto representa e o acontecimento enunciativo que efetua seu ato de representação” (1993, p. 157). Esse acontecimento enunciativo é feito de relais, de intermeios, que prolongam e refinam as modulações entre materiais e escalas de percepção heterogêneas: um olhar multiplicado na defasagem, a um só tempo temporal e espacial, que se abre em meio à grade de distribuição, oposição e combinação das cores, do contraste luz-sombra, da figuração das pessoas e objetos etc. É bem verdade, por um lado, que o vetor formalista do olhar valeryano sobre pinturas figurativas tende a encontrar modulações em objetos com virtude abstrativa, tais como superfícies ondulantes, disposições rochosas sugestivas, silhuetas mais ou menos curvilíneas de um personagem, vibrações emitidas por um tecido jogado ao acaso, com suas dobras combinando efeitos da gravidade e penetração entre luz e sombra etc. (VALÉRY, 1993, p. 331-334). Por outro lado, temos observado que tal virtude não se justifica por uma suposta purificação do material perceptivo em si, mas pelo hiato, pela defasagem aberta entre planos representativos e semióticos, que nessa irredutibilidade e desierarquização mútua começam a se modular e se sobredeterminar reciprocamente, experimentando e matizando variações combinatórias e combinações variantes, no campo vibratório em que o sistema de diferenças discretas é abalado pela diferenciação contínua entre os sistemas. Deve-se notar, contudo, que só raramente – alguns momentos do livro sobre Degas, talvez o breve comentário sobre o quadro de Rembrandt, “Filósofo em Meditação”<sup>9</sup> – Valéry vai além da mera afirmação de sua teoria sobre a pintura como, resumamos assim, hesitação prolongada entre cor e figura, luz e objeto. Uma interpretação que efetivamente declinasse os N + S de um quadro, com os detalhes cada vez mais sutis da sobredeterminação recíproca de seus constituintes significativos e formais – e seus muitos desdobramentos poéticos, políticos históricos e sociais – resta quase sempre por fazer.

#### IV

Nesse ponto, valeria observar possíveis conseqüências dessa releitura da poética valeryana – com suas modulações entre práticas e materiais heterogêneos – para o debate poético francês contemporâneo. Ora, o nome de Valéry costuma logo se associar à posição de poetas como Jean-Michel Maulpoix ou Michel Deguy – por sua defesa da poesia como uma experiência de *hesitação* se desvelando num espaço discursivo comum e vernacular que oscila entre poesia e prosa, altura e queda, sublimação e naufrágio (DEGUY, 2007, p. 15; SISCAR, 2016, p. 159-187) – e distanciar-se da posição de poetas como Pierre Alferi e Jean-Marie Gleize – que, evocando o Baudelaire de *Spleen de Paris* e Francis Ponge, propõem recusar toda sublimação, explorar a platitude neutral das prosas para remontar e reciclar as coisas, num plano de imanência cujo espaço é menos a língua vernacular do

<sup>8</sup> Tal afirmação nos levaria a uma longa reflexão, que não caberia nesse espaço e já foi desenvolvida em Holzkamp (1992) e Lucas (2018, p. 150-163).

<sup>9</sup> Os comentários de Valéry acerca dos “petits philosophes de Rembrandt” em “Retour de Hollande”, ensaio de 1926, ainda se baseavam na iconografia estabelecida na época. Mais tarde, descobriu-se que uma das obras fora pintada por um seguidor de Rembrandt e que as convenções iconográficas do século XVII dificilmente retratariam um filósofo do modo como o encontramos nesses quadros (cf. RKD, s/d).

que um campo radicalmente cotidiano de misturas de códigos, práticas e objetos verbais não identificados (GLEIZE, 2007; LEMOS, 2016). Contudo, tal associação entre a poética valeryana e a primeira posição não é isenta de atritos, como o próprio Deguy anotou – no prefácio que escreve à última edição dos *Cahiers 1894-1914* de Valéry – ao declarar suas reservas em relação à aposta valeryana na convergência entre *poema* e *matema*, e dar preferência à precisão aferida não no plano dos N + S, mas no do juízo vernacular que compara e distingue (DEGUY, 2016). “A unidade Homem, para mim nem para outros, não me parece necessária. É por isso que eu pude passar por sutil”, diz Valéry (IX, p. 305). Sua busca por detalhes mais sutis, ao explorar diferentes escalas de percepção, sem priorizar necessariamente as compatíveis com o juízo humano, não poderia deixar de ser questionada por uma época que observa a inteligência ser colonizada pela informação e pelo *database* robotizado.

Por outro lado, vê-se agora que combinações mais precisas e matizadas suscitadas pela modulação não se dão num plano homogêneo de permutações, como ocorreria em um sistema de diferenças dado e estável, nem visam um rigor matemático-numérico, mas vem atravessar diferenças qualitativas entre os sistemas heterogêneos, visando um rigor modular, cuja precisão é heterogênea à escala demasiado humana do juízo, mas nem por isso lhe é indiferente ou se reduz a uma positividade técnica, fria e desencantada. Afinal, suas noções hesitam, equívocas, cada vez mais sutis entre o deslize e o atrito, o acréscimo e a interrupção em meio a diferentes materiais e linguagens. Quasi-quantitativas e quasi-qualitativas, essas noções “não são numerisáveis, mas são combináveis e melhor combináveis do que aquelas fornecidas pela linguagem e pela lógica” (CHI, p. 815). Com isso, a cascata de modulações do ato poético valeryano se abre à acoplagem de práticas, códigos e sensações heterogêneas; fricciona e articula seres e signos em equivocidade e sobredeterminação recíproca; e recusa todo tipo de elevação hilemórfica sem recair num monismo homogeneizador, que rasurasse as diferenças de escala e as variações ascendentes e descendentes de perspectiva. Como dirá Viveiros de Castro, “não se trata de apagar os contornos, mas de dobrá-los, adensá-los” (2015, p. 28), habitar mil ranhuras entre os signos-ser e os seres-signo heterogêneos que se interpenetram e se e(qui)vocam, modulando limiares entre o sublime e o prosaico, o cotidiano e o solene, o categórico e o permutável, o reversível e o irreversível.

Em resumo, a modulação em Valéry apontaria para algo em sua poética que resta a ser pensado em todas as suas consequências e que talvez abriria uma travessia oblíqua à dicotomia entre verso solene vernacular e prosa mundana multiverbal, tal como debatida por Deguy e Gleize nas últimas décadas. Temos visto que, ao se deslocar da música à pintura e passar pelas instâncias de reflexão e de prática poética as mais heterogêneas, a *modenatura* não poderia trilhar esse caminho sem recolocar em questão não apenas a singularidade e os transbordamentos da literatura em relação às outras artes, mas também a especificidade da experiência estética diante da vida e da sociedade. Não tanto uma esfera autônoma de valor, nem área distinta de competência, a arte se torna experiência singular de sobredeterminação de valores e competências heterogêneas. Um célebre trecho dos *Cahiers* de 1927 nos ajuda a compreendê-lo: trata-se do esboço para uma “ciência das maneiras de ver”. Cada gênero de abstração, cada sistema de valor, cada domínio da experiência define, de modo mais ou menos nítido, uma maneira de ver (CHI, 629; cf. RADEFELDT, 1974). Por exemplo, a mesma paisagem consistirá de fenômenos para o filósofo; de formações rochosas cristalizadas em diferentes épocas para o geólogo; de obstáculos e ocasiões para o estrategista; e de hectares de suor e colheitas para um agricultor (OEII, 1303). Cada uma dessas experiências constitui uma maneira de ver (MDV). Assim, se as ciências e os discursos especializados buscam definir sua própria MDV o mais nitidamente possível, a linguagem comum opera por uma confusão de MDVs, que homogeneiza, aplaina sistemas e materiais heterogêneos, instituindo feixes de equivalência e de

indiferença entre eles por meio de médias variáveis em flutuação contínua com equilíbrios momentâneos e instáveis<sup>10</sup>. Trata-se da reportagem universal acusada por Mallarmé, a era da sempre crescente inflação verbal e publicitária, comandada pelo saber estatístico em torno da *bêtise moyenne* (OEI, p. 1081; OEII, p. 305)<sup>11</sup>. Desse modo, sendo necessário escapar tanto da especialização técnico-burocrática das MDVs das diferentes ciências e discursos sociais quanto também da homogeneização estatística das MDVs na linguagem cotidiana e comunicativa, a arte faz modulações entre diferentes MDVs específicas (CHII, 629).

Que a arte seja não uma maneira de ver específica, mas um modo de refinar relações entre diferentes MDVs – ali onde o discurso comum passa por cima de suas heterogeneidades – não é nada surpreendente caso nos lembremos de que o modelo de artista, para Valéry, sempre foi o pintor Leonardo da Vinci, aquele que seria capaz de...

... olhar o mesmo objeto ora como pintor, ora como naturalista, ora como físico, ora como poeta; um artista mergulhado em todos os aspectos da vida, ligado ao mesmo tempo às formas, ações, atitudes, à estrutura íntima, ao funcionamento orgânico... e que, longe de acumular esses inúmeros olhares de precisão como numa coleção de aquisições separadas, fazia essas observações tão diversas se combinarem incessantemente entre elas (VALÉRY, 1993, p. 218).

Outro modo de conceber a especificidade da experiência artística em meio ao mundo moderno é desenvolvido nos últimos anos do curso de poética dado por Valéry no Collège de France entre 1938 e 1945. De suas notas manuscritas e datiloscritas, poderíamos resumir a estrutura do curso a partir da “luta com o real” e dos diferentes modos pelos quais nossa agência lida com a realidade – nessa lida, surgem três tipos de *poiésis*: 1) a poética dos dispositivos tecno-científicos opera “uma modificação real do real”, agindo diretamente sobre o material da percepção; 2) a poética das instituições fiduciárias (o direito, a política, a religião) manipula não a matéria, mas as ideias que temos do real, convencionando nossas definições primeiras e os valores fiduciários de humano, justiça, vida e demais coisas vagas; enfim, 3) a *poiésis* da experiência estética trata das ideias realizadas quasi-materialmente nas diferentes artes, dos atos que hesitam infinitamente entre o ideal e o material, presença e ausência, ser e convenção, sensação e conceito etc. Se a fidúcia faz (*poïen*) pactos ideais genéricos que devem guiar ações reais, e a técnica científica produz resultados materiais reais que devem satisfazer desejos genéricos, a experiência estética evoca ideias quasi-materiais, os N + S hesitando entre seus constituintes ideais e materiais heterogêneos, modulando-os infinita e reciprocamente, conferindo-lhes singularidade e novos matizes. As preferências estéticas de Valéry seriam aquelas capazes de prolongar a estadia do ato poético nessa dimensão intervalar onde

<sup>10</sup> Ou seja, tal como em uma bolsa de valores. A comparação não é acaso: segundo Jean Joseph Goux, os processos técnicos da chamada segunda revolução industrial – ao adquirir a capacidade de manipular, na escala dos elementos químicos, diferentes matérias-primas oriundas dos mais diferentes lugares – ampliaram fortemente o papel da bolsa de valores como mediador da determinação de valências sociais e econômicas. Entre 1830 e 1900, o número de precificações cotadas em seu bojo passa de 30 para 1000. Valéry acompanha atentamente essas mudanças e reflete sobre suas implicações para a dinâmica de valoração na linguagem, na arte e na economia (OEII, p. 11-36; 1442-144; cf. GOUX, 2000, p. 21-43, 121; sobre como as diferentes práticas e sistemas simbólicos se homogeneizam no senso comum, cf. MANIGLIER, 2015, p. 53).

<sup>11</sup> A “*Bêtise Moyenne*” é um personagem alegórico de um “prólogo no céu” esboçado – mas não publicado – por Valéry para seu *Cycle Faust*, do qual as duas partes inacabadas de *Mon Faust* seriam apenas uma parte (cf. manuscritos conservados na Biblioteca Nacional da França, sob os registros NAF 19041, f. 58; 19101, f. 70; 19094, f. 8, 20; cf. também LUCAS, 2018, p. 164-214).

detalhes cada vez mais sutis de uma MDV e do seu plano qualitativo são evocados pelo refinamento de sua relação com outra MDV e seu plano qualitativo. Logo, “as regras bizarras da poesia clássica francesa e da poética de Boileau”, como Valéry as chama, são reutilizadas não por sua expressividade, nem por uma exigência técnica não mais existente ou passadismo literário, mas, sim, em função de sua capacidade de aumentar a distância entre voz e pensamento, suscitando as sutilezas quase qualitativas, quase conceituais da experiência, ali onde os dispositivos técnicos e a inflação discursiva da vida moderna aceleram e aplainam a passagem por esse intervalo (CHII, p. 1097-1098). Do mesmo modo, na pintura, a preferência de Valéry pela fixação em um suporte isolado se justifica não por uma especificidade do meio, mas sim por aquilo que ele suscita, dispara: “batti l’occhio”<sup>12</sup>, diz da Vinci, e a luz antes observada já se transmuta em outra coisa. “Batti l’occhio due volte”, pisque o olho duas vezes, dirá Valéry, e a atenção focada num ponto libera as forças centrífugas do olhar, no limiar das quais a figura começa a fluir e o quadro se abre em duas composições simultâneas: uma que representa corpos e objetos, outra que traz à tona contrastes de luz e de sombra, distribuições de massas e de cores (OEI, 851; cf. JALLAT, 1982, p. 30, 259).

Ali onde as instituições fiduciárias (dentre elas também a filosofia e a história) nos oferecem apenas documentos e ideias, exigindo de nós, em troca, um ato concreto de adesão, os dispositivos técnicos, ao manipular a matéria, nos dão algo concreto (como uma receita de ação: a máquina de X, caso seja operada adequadamente, produz X), exigindo, porém, uma adaptação a priori de nossos desejos e nosso modo de vida aos pressupostos da receita, que tendem a convergir com as demandas da *bêtise moyenne* e da imitabilidade geral (cf. nota 11). “Toca o telefone e corremos até ele” (OEI, p. 1038). Diríamos, com isso, que o progresso técnico também exige uma adesão fiduciária, ainda que seja de outra natureza, mais discreta e fatal, como as letras miúdas e ilegíveis de um contrato que só é encontrado quando já o assinamos. Com isso, entende-se outra importante característica da experiência estética como modulação contínua entre o significativo e o formal: a prolongada hesitação dos N + S (som-sentido, cor-figura, ideal-material) na experiência estética em ato driblaria tanto a fidúcia à sua jusante (as instituições políticas tradicionais, que hoje exigem nosso trabalho material e nos dão em troca um documento, uma ideia impressa no papel, que só vai se realizar no futuro) quanto a fidúcia que já teria ficado à sua montante (uma vez que só gozaremos de todas as benesses dos aparelhos técnicos se já tivermos adaptado nossos desejos aos padrões estatísticos da *bêtise moyenne*). Em outras palavras, o ato poético que hesita entre o quase-material e o quase-ideal dribla tanto a fidúcia à montante quanto a fidúcia à jusante, prolongando uma experiência estética que não é nem a obra edificante exigida pelas instituições fiduciárias, nem a obra útil exigida pelo mercado<sup>13</sup>.

Em outras palavras, tanto os pactos fiduciários quanto as acelerações técnicas conduzem às generalizações grosseiras da experiência, que dão início à era do mundo finito, conduzem a Europa à insanidade da autodestruição, obrigam o homem moderno a entrar no futuro de costas e, tal como o anjo benjaminiano, contemplar com horror os resíduos do progresso (CHII, 907). Frente à

<sup>12</sup> “Fogo. Observe a luz e considere sua beleza. Pisque o olho e reexamine-a: o que você vê nela antes não existia e o que dela existia não existe mais” (DA VINCI apud BREDEKAMP, 2018 p. 276).

<sup>13</sup> A rigor, diríamos ainda que ela também não se identificaria plenamente com a ideia de obra autônoma, vinculada às promessas do trabalho não alienado, tampouco equivaleria à proposta de ausência de obra, caso essa seja pensada como puro consumo dispendioso, no limiar das sociedades de consumo. Seria na dimensão dos N + S, dos detalhes mais sutis, hesitando quasi-matéricos e quasi-conceituais, que encontraríamos o ato poético valeryano driblando restrições tanto da utilidade do valor-trabalho, que só conhece a representação do desejo, quanto da utilidade do valor-consumo, que só goza do desejo representável (cf. MARX, 2013, p. 61; para uma análise a respeito das diferenças e cumplicidades entre sociedade do trabalho e sociedade do consumo, cf. SAFATLE, 2016, p. 160-188).

complexidade do mundo moderno e finito, onde tudo já está ou vai se conectar a tudo, diz Valéry, toda a sabedoria política, erudição e espírito de finesse de um Maquiavel se torna tão inútil quanto o estreito espírito de geometria que domina as técnicas estatísticas, fazendo falar a *bêtise moyenne* e os valores flutuantes da sociedade de massas (OEI, 1141, OEII, 1443). A arte, por sua vez, hesita nas combinações mais sutis do espírito de geometria e de finesse (CHII, 994-1038). Esta é a força da experiência estética pensada por Valéry: contra as coisas vagas e as imposições fiduciárias de uma finesse sem geometria, contra a cegueira tecnocrática de uma geometria sem finesse – e, adicionaríamos ainda, contra a brutalidade pura e simples, sem finesse e nem geometria, que vimos renascer no Brasil em 2018 e em muitos outros lugares nesses últimos anos – a arte evocaria matizes e nuances sempre mais sutis e refinadas da relação entre finesse e geometria, qualidade e conceito, voz e pensamento, cor e figura, ser e ficção (OEI, p. 1314), dentre outras e múltiplas dobras que mobiliza e a mobilizam<sup>14</sup>.

## Referências

- AGAMBEN, G. A Linguagem e a Morte. Um Seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006A.
- \_\_\_\_\_. La puissance de la pensée. Essais et conférences. Trad. de Joel Gayraud e Martin Ruef. Paris: Éditions Payot e Rivages, 2006B.
- BREDEKAMP, H. Image Acts: a systematic approach to visual agency. Boston: Library of the Congress, 2018.
- DEGUY, M. Réouverture après travaux, Paris: Galilée, 2007.
- \_\_\_\_\_. “L’intelligence du changement et le changement de l’intelligence”. In: VALÉRY, P. Cahiers 1894-1914, vol. XIII. Paris: Gallimard, 2016, p. 15-28.
- DERRIDA, J. Vadios – dois ensaios sobre a razão. Trad. de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2009.
- LE MOS, M. “A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos” In: Elyra, 3/2014, p. 63-88.

---

<sup>14</sup> Aproveito essa nota de rodapé para um pequeno epílogo ou post-scriptum: pensar a arte a partir da figura modelar de Leonardo da Vinci ou do próprio empreendimento de Valéry em torno de seus *Cahiers*, com sua capacidade de combinação e refinamento das múltiplas áreas do saber, transitando inclusive entre as ciências ditas “duras” ou “exatas” e as chamadas “ciências humanas”, traria consigo exigências que podem parecer insuportáveis: afinal, quem conseguiria passar 50 anos escrevendo todos os dias sem um compromisso direto de publicação (já que a escrita dos textos a publicar sempre se dava num outro momento), a respeito de assuntos tão heterogêneos quanto poesia, música, artes plásticas, filosofia, matemática, termodinâmica, biologia, e isso num nível de complexidade que será nem sempre mas por vezes reconhecido como avançado por cientistas de cada área? (ROBINSON-VALÉRY, 1983). Por outro, não é menos verdade que Valéry criticou constantemente a erudição como mera sedimentação quantitativa de saberes, como fica claro no trecho citado sobre da Vinci. Creio que a questão está menos no volume de saber repertoriado do que no modo como esse é mobilizado já que, por menor que seja, todo repertório já é sempre intrinsecamente heterogêneo, implicado em diferentes modos de ver e planos qualitativos, que o olhar e a escuta da experiência estética saberão evocar em suas sutilezas hesitantes.

- LUCAS, F. R. O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry. 2018. 255f. Tese de doutorado – FFLCH/USP – São Paulo, 2018.
- GLEIZE, J.-M. “Les chiens s’approchent, et s’éloignent” In: Revista Alea, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2007, p. 165-175.
- GOUX, J.-J.. Frivolité de la valeur: essai sur l’imaginaire du capitalisme. Paris: Blusson, 2000.
- HOLZKAMP, H. “Classicisme et crise – Benjamin, Raphael et Adorno lecteurs de Valéry”. In: Bulletin d’Études Valéryennes, n. 61, 1992, p. 75-117.
- JALLAT, J. Introduction aux figures valéryennes: (imaginaire et théorie). Pisa: Pacini editore, 1982.
- MANIGLIER, P. La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.
- MANIGLIER, P. “Manifeste pour un comparativisme supérieur en philosophie”. In: Les Temps Modernes, n. 288, 2015/1: 1-61.
- MANZI CEMBRANO, J. A. Abstração e informalismo depois de 1945: de Pedrosa e Greenberg à Nova Prosa de Haroldo de Campos. 2019. 411f. Tese de doutorado – FFLCH/USP – São Paulo, 2019.
- MARX, W. “Le poète et le ready-made”. In: Littérature 172, dez. 2013, p. 56-61.
- \_\_\_\_\_. Naissance de la Critique Moderne. La littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945). Paris: Artois Presses Université, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Les deux poétiques de Valéry”. In: Les colloques, Paul Valéry et l’idée de littérature. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>. Acesso em: 30 ago. 2019.
- NANCY, J.-L. À l’Écoute. Paris: Galilée, 2002.
- RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie). “Old man in an interior with winding staircase” in: Rembrandt or Studio of Rembrandt. Disponível em: <https://rkd.nl/en/explore/images/208164>. Acesso em: 30 ago. 2019.
- ROBINSON-VALÉRY, J. Fonctions de l’esprit, treize savants redécouvrent Paul Valéry. Paris: Hermman, 1983.
- SAFATLE, V. O circuito dos afetos – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SAUSSURE, F. de. Cours de Linguistique Générale. Paris: Payot, 1972.
- SCHMIDT-RADEFELDT, J. Paul Valéry linguiste dans les Cahiers. Paris: Éditions Klincksieck, 1970.
- \_\_\_\_\_. “La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry”. In: LEVAILLANT, J.; PARENT, M. Paul Valéry contemporain. Paris: Librairie Klincksieck, 1974, p. 237-249.
- SISCAR, M. Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- \_\_\_\_\_. De volta ao fim: O ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- STIMPSON, B. “An aesthetics of the subject: music and visual arts”. In: Reading Paul Valéry: Universe in Mind. Cambridge University Press, 1998, p. 219-235.

- . “Toute la modulation de l'être – la musique qui est en moi”. In: GIFFORD, P.; STIMPSON, B. Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique. Lille: Presses universitaires de Lille, 1993, p. 37-57.
- . “Composer continu et discontinu: Modulation et fragmentation dans l'écriture valéryenne”. In: STIMPSON, B. ; CELEYRETTE-PIETRI, N. Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry. Paris: Lettres modernes, 1995, p. 121-140.
- VALÉRY, P. Cahiers 1894-1914, XII (ed. Nicole Celeyrette-Pietri e Robert Pickering, Prefácio de Jean-Luc Nancy). Paris: Gallimard, 2012.
- . Vues. Paris: La Table Ronde, 1993.
- . Cahiers I (ed. Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, 1974.
- . Cahiers II (ed. Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, 1974.----- . Oeuvres I (ed. Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957.
- . Oeuvres II (ed. Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957.VERCRUYSSSE, T. La Cartographie poétique: Tracé, diagrammes, formes (Valéry, Mallarmé, Artaud, Michaux, Segalen, Bataille). Genève: Droz, 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Metafísicas Canibais. S. Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ZULAR, R. “O ouvido da serpente: algumas considerações a partir de duas estrofes de ‘Esboço de uma serpente’ de Paul Valéry”. In: RIOS, C.; ROSENBAUM, Y. Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise. Cotia: Ateliê, 2014, p. 213-229.
- . “Complexo Oral Canibal”. Apresentado no Colóquio Variações do Corpo Selvagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DMLrna2PZTQ>. Acesso em: 30 ago. 2019.