



HAL
open science

Paul Valéry, mais de uma voz clama: no deserto...

Fabio Roberto Lucas

► To cite this version:

Fabio Roberto Lucas. Paul Valéry, mais de uma voz clama: no deserto.... Literatura, Artes e Religião: ensaios sobre redenção, , 2022, Literatura, Artes e Religião: ensaios sobre redenção, 9789725408797. hal-03995984

HAL Id: hal-03995984

<https://hal.science/hal-03995984>

Submitted on 6 Mar 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.

Paul Valéry, mais de uma voz clama: no deserto...

Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas (UFMG)

Resumo: O artigo apresenta uma investigação sobre a maneira como Paul Valéry contrasta a experiência literária e a experiência escatológica em um de seus escritos, produzido entre 1940 e 1945: os esboços do último ato de “O Solitário”, a *féerie* que integra o ciclo fáustico composto nesses anos. Este manuscrito exporia uma busca mística e poética, que põe em questão noções como redenção, escatologia, juízo final, última palavra em fricção com a experiência apocalíptica da Segunda Guerra. Vale lembrar que os manuscritos do último ato do Solitário emprestam sua arquitetura de um versículo bíblico mencionando a luta do diabo e do arcanjo Miguel pelo corpo de Moisés. Com efeito, talvez toda a escritura do Fausto valeriano lidaria com impasses escatológicos: a falência das instituições da Europa oitocentista; a violência da guerra; a utilização cega das recentes possibilidades técnicas; em resumo, um verdadeiro céu de fim de mundo vindo ao encontro de um poeta habitualmente distanciado de juízos finais ou com pretensão definitiva, devotado que era ao refinamento contínuo de sua sensibilidade e de seu pensamento.

Palavras-Chave: Paul Valéry. Poética e Redenção. Fausto. Literatura e Religião

É espantoso lembrar que Paul Valéry começou a escrever o “seu” Fausto no verão de 1940 (Æ2¹: 1411), ou seja, durante os últimos momentos daquilo que depois os historiadores chamariam de “Batalha” ou “Queda” da França, em suma, o avanço do exército nazista sobre o território francês numa campanha militar que conseguiu em poucas semanas invadir uma Paris então esvaziada de sua população civil e como que transformada num parque exclusivamente aberto para a visita obscena de um “monstruoso solitário”². Naquele momento, abrigado em Dinard, no norte do país, Valéry finalmente começou a escrever o “terceiro Fausto” anunciado

¹ Æ1 e Æ2, C1 e C2 fazem referência respectivamente aos dois tomos das *Œuvres* (1957) e dos *Cahiers* (1974) de Paul Valéry publicados na Bibliothèque de la Pléiade, da editora Gallimard. NAF19035 a NAF19042 indicam os dossiês de manuscritos em torno do *Mon Faust* e ciclo fáustico de Valéry, conservados na Biblioteca Nacional da França (BnF). Este artigo apresenta um resumo de parte do terceiro capítulo de minha tese (Lucas, 2018: 161sq) articulando novos elementos na leitura dos manuscritos do Solitário e novos diálogos críticos na conclusão.

² Alguns meses antes, em setembro de 1939, Valéry fez um pronunciamento na rádio nacional francesa tratando das condições políticas que estavam levando a Europa novamente à guerra. Dentre elas, a concentração de poder tecnológico militar nas mãos de um único partido ou líder político criara uma situação na qual o soberano de uma nação moderna conseguiria pôr fogo na Europa com um ato tão simples quanto apertar um botão. O desequilíbrio entre a força bélica do Estado tecnologicamente exponenciada e as demais forças sociais possibilitara submeter uma população instruída como a da Alemanha à “autoridade monstruosa de um solitário” [“l’*autorité monstrueuse d’un solitaire*”]. Áudio disponível em: <http://www.ina.fr/audio/PHD85008237> [consultado 27-07-2021].

nas páginas de seus cadernos desde pelo menos o início dos anos 1930 (C2: 1332). Diante da tragédia da guerra contra os alemães, o antigo projeto de compor uma obra em torno do mito alemão ligado ao mais célebre escritor alemão é finalmente posto em ação. O poeta então se vê falando a duas vozes, a de Fausto e a de seu temível compadre, e cedendo ao movimento de “escrever o que vinha”, *sub hostium manu* (NAF19035: 36).

A maior parte dos “esboços” do *Mon Faust* que seriam publicados em 1941 foi escrita durante essa estadia em Dinard. Essa edição, apesar de explicitamente incompleta e de ter “ébauches” em seu subtítulo, será a única efetivamente publicada em formato de livro para o público geral. É tal edição que é reeditada e traduzida até hoje. Como se sabe, ela está dividida em duas partes: a) “Lust ou la demoiselle de cristal”, comédia de quatro atos, dos quais só três foram publicados; b) “Le solitaire ou les malédictions d’univers”, *féerie* dramática planejada em dois atos com um *intermezzo*, que foi publicada sem o ato conclusivo. Ao tratarmos dos dilemas escatológicos dessa segunda parte, deixaremos de lado primeira, que encena as afinidades e desencontros entre *Éros* e *Noûs*, o desejo da escrita e a escrita do desejo, a atração de Fausto por quem escreve seus pensamentos. Vale notar, porém, que “Lust” tem recebido mais atenção da crítica e que os manuscritos de seu quarto e último ato foram os que ganharam mais desenvolvimento depois da edição de 1941, como mostra Ned Bastet, ao organizá-los e publicá-los no volume “Mes Théâtres” dos *Cahiers Paul Valéry*, em 1977 (cf. também Blüher e Radefeldt, 1987).

Ademais, há pouca ou nenhuma relação entre “Lust” e “Le solitaire”, pois as duas peças seriam apenas parte de um ciclo fáustico mais amplo, que poderia “abranger um número indeterminado de obras mais ou menos feitas para o teatro: dramas, comédias, tragédias, *féeries* conforme a ocasião: verso ou prosa, conforme o humor, produções paralelas [...]”³ (C2: 277), relativamente independentes umas das outras e inacabadas por vocação, como aliás o próprio ciclo. Após a publicação do *Mon Faust* em 1941, Valéry continuou trabalhando nos manuscritos fáusticos, sobretudo em 1942 e em 1945, ano de sua morte (Bastet 1987; Zaccarello 2003). Entre 1943 e 1944, o poeta se dedica mais a outros projetos de escrita, como o *Peri tôn tou theou* (diálogo sobre coisas divinas) e as notas do curso de poética então ministrado pelo poeta no *Collège de France*: é possível dizer, porém, que, sob perspectivas variantes, o esforço comum desses diferentes trabalhos seria o de pesar a Europa, no momento em que ela expira *in media insanitate* (C2: 444; cf. Celeyrette-Pietri, 1987; Gifford, 1987; Johansson, 2014)⁴.

³ “comprendre un nombre indéterminé d’ouvrages plus ou moins faits pour le théâtre : drames, comédies, tragédies, féeries selon l’occasion : vers ou prose, selon l’humeur, productions parallèles [...]”. Os textos de Valéry citados no artigo são todos apresentados em traduções de minha responsabilidade.

⁴ Sobre os elos entre os manuscritos fáusticos e o curso de poética, cf. Zaccarello, 2003 e Lucas, 2018: 180sqq.

Dentre os manuscritos de Valéry conservados pela BnF, o dossiê do Solitário tem cerca de cem páginas dedicadas explicitamente ao ato final pendente da peça ou que parecem sê-lo. Contudo, diferentemente do que ocorre com “Lust”, esses esboços permanecem num estado mais larvar, ou seja, de apontamentos, notas, direções e ideias soltas, que dificilmente chegam a se encadear em cenas e diálogos muito desenvolvidos. Nesse sentido, o ato final da *féerie* se encontra em condições muito próximas do farto material dos “études pour *Mon Faust*”, que esboça outras peças que integrariam o ciclo fáustico, como, a comédia chamada “Mephiste chez le Physicien” – em que Fausto interpreta os sonhos do demônio freudianamente, depois de deixá-lo perplexo manipulando os átomos de tempo. Ora, é nesse campo de anotações mais livres e espartas que veremos a tensão entre redenção e danação ganhar uma amplitude incomum dentro do conjunto da obra valeriana.

Para observá-la, é preciso lembrar que o Fausto de Valéry pretende ser ao mesmo tempo o “seu Fausto” e “der dritte Faust”, um terceiro Fausto, ou seja, uma continuação e uma variação do mesmo personagem recriado por Goethe nas duas partes de sua obra; em suma, o texto valeriano pretende conceber o que, em sua leitura, o Fausto goetheano estaria fazendo se estivesse diante dos dilemas políticos, históricos, científicos e sociais da primeira metade do século XX. Trata-se de deslocar a figura clássica do Fausto super-homem europeu, com seu saber insaciável e sua atividade mental incessante, para a era do mundo finito, da entrada no futuro de costas e da crise do espírito europeu no início do século XX (Bluher, 1987:61-62).

O primeiro Fausto exprime um problema restrito, individual, drama da alma e do Ser. O segundo – cuja Desordem Universal é traço essencial o tema, a real questão – cujos verdadeiros personagens são o Poder, as Ficções que o constituem, os mitos, pois todo poder é mitos (sic). Vê-se então o Centauro ao lado do Crédito Público [...] [e] o alquimista que [...] a partir do clássico francês, das teses de Kant, da Revolução, de Napoleão, [...] a partir do Diabo e da beleza, compõe ao longo de tantos anos essa Obra de Catástrofe.

Fausto é o personagem europeu por excelência.

Eis que Fausto reaparece, depois de Cem anos. A hora é excelente.

Toda uma mitologia realizada. Homens voadores, Centauros de aço (de alumínio). Povos prestes a colocar máscaras.

Papeis depreciados, tratados, contratos, títulos e cédulas⁵ (NAF 19041: 373).

⁵ Le premier Faust exprime un problème restreint, individuel, Drame de l'âme et de l'être. Le second – dont le Désordre Universel est trait essentiel, le thème, le vrai sujet – dont les vrais personnages sont le Pouvoir, les Fictions qui le constituent, les mythes car toute tout pouvoir est mythes. On voit donc le Centaure à côté du Crédit

Esse Fausto não é mais o de Goethe, o homem moderno que, já conhecendo de tudo, agora quer agir, transformar o mundo, barrar o mar, conquistar, libertar, explorar novas terras: “No começo era a ação”, é assim que ele retraduz o prólogo do evangelho do João (Goethe, 1981: 68). Já o Fausto de Valéry, embora intrigado pela teoria física da relatividade e pela complexidade inapreensível do novo mundo técnico e econômico em sua complexidade⁶, parece já ter vivido de tudo e agora se recolhe na sua biblioteca, ecoando a frase “no começo era a fábula, o sono, o desprezo”, tantas vezes repetida nos escritos do poeta francês. Nessa situação, o novo desejo fáustico será o de escrever uma experiência poética capaz de superar as fronteiras da repetição banal das palavras, sua troca indiferente no campo daquilo que Mallarmé chamava de universal reportagem da vida moderna.

Porém, mesmo que esse desejo de escrever suscite um novo acordo com o diabo (CE2: 301), não é mais a *aspiração ilimitada* do homem que vai salvá-lo no momento da conclusão escatológica da história, mas sim a nova condição de Fausto e também de Mefisto no *mundo finito* – esse no qual o caos atômico é manipulado e as ações morais, tão caras ao ofício diabólico, são analisadas e reduzidas a seus componentes elementares químicos e psicológicos (CE2: 318). Isso muda a natureza mesma do pacto desde seu refazimento: agora é Fausto quem tenta levar Mefisto a aceitar um contrato sem assinatura, sem fidedignidade, sem escatologia, indiferente a certos finais, e cujo objetivo é entender o papel do homem e do demônio nesse mundo novo onde pecar é só mais um comportamento estatisticamente previsível.

Esse gesto valeriano de dissolução dos vetores escatológicos do mito fáustico não escapou a Maurice Blanchot. Segundo esse filósofo francês, o Fausto de Goethe se esforça em direção ao Todo e sua aspiração infinita (o célebre *streben* fáustico) evoca a hora absoluta “em que do excesso de oposição nasce um acordo”, aquele que leva ao fim da História. Valéry, por sua vez, encena um Fausto que prolonga o infinito numa *finição* contínua, escatologicamente esvaziada: sua existência, na hesitação entre voz e pensamento, corpo e linguagem, *Éros* e *Noûs*, “não tem termo senão para continuamente findar e se saber finita”⁷ (Blanchot, 1984: 267, 275).

Public, [...] [et] l'alchimiste qui [...] du classique français, des thèses de Kant, de la Révolution, de Napoléon, [...] du Diable et de la Beauté, compose au bout de vingt ans cette Oeuvre de catastrophe. Faust est le personnage européen par excellence. Le voici qui réparait, au bout de Cent ans. L'heure est excellente. Toute une mythologie réalisée. Hommes volants, Centaures d'acier (d'aluminium). Des peuples prêts à mettre des masques. Papiers dépréciés, traités, contrats, titres et billets...

⁶ “Por em cena. Física teórica [...] Ciências. Einstein [...] Maquinaria. Finanças. Ninguém entende mais nada disso” (NAF19041: 179) – “Mettre en scène. Physique théorique [...] Sciences. Einstein [...] Machinerie. Finance. Personne n'y comprend plus rien”.

⁷ “[...] l'existence [de Faust] n'est sans terme que pour continuellement finir et se savoir finie”.

Ora, ainda que essa leitura nos pareça precisa no que diz respeito às bases da abordagem valeriana do mito fáustico, ou seja, aos fundamentos de seu projeto de escrita, com tudo que isso carrega de desejo e de promessa, *não é menos verdade, porém, que o ato final do Solitário perturba, para dizer o mínimo, essa indiferença à escatologia*. Para observar essa perturbação, porém, é preciso voltar os olhos para o compadre de Fausto e levar em consideração como os negócios diabólicos têm lidado com a era do mundo finito.

Nesse sentido, vê-se também que o Mefisto valeriano difere bastante daquele recriado por Goethe. Nos primeiríssimos manuscritos do *Mon Faust*, surge um Mefisto que, longe de ser ridicularizado por sua credulidade, comporta-se como um “verdadeiro político” (NAF19035: 37) e não se interessa por novos pactos em troca de almas, dado que, numa sociedade de massas, o pecado se tornou apenas uma variável estatisticamente previsível e a alma, uma mercadoria cujo preço está em constante queda na bolsa de valores (NAF19035: 22-37). A nova ciência devora a fúria e, com isso, todos os títulos, crenças e contratos se desvalorizam (NAF19041: 37; NAF19042: 172), inclusive aqueles que faziam o *sale boulot* diabólico. Porém, esse Mefisto mais integrado ao mundo contemporâneo ficará restrito a esses primeiros esboços e dará lugar a um diabo muito mais fragilizado em relação aos outros protagonistas da história (embora ainda oprima outros personagens), por não saber muito bem o seu papel agora que a matéria do real e a moral humana são manipulados em seus núcleos atômicos e psicológicos. Essa mudança no perfil de Mefisto é fundamental para a estrutura do ciclo fáustico de Valéry, pois é ela que abrirá espaço para a personagem do Solitário, um espírito que se quer irredutível às lutas entre anjos e demônios, e que num diálogo esboçado para o ato final diria a Mefisto palavras como:

Eu te farei a mesma reprimenda que faço ao Eterno: é que vós quereis, um e outro, que se creia em vós, apesar de o tempo da crença ter acabado e de a palavra ter perdido todo valor. Mas, Ele, ao menos, quer que se crei[a n]uma palavra dura, um duro sermão. ^{A dificuldade} E tu, tu adulas e gracejas, ^{tu intenciona surpreender as almas e adivinhar suas [ilegível]} (NAF19038: 97)⁸.

O primeiro ato mostra Fausto e o diabo dirigindo-se para o cume de um *sommet*, o teto do mundo onde é possível colocar “a ponta do nariz para fora do que existe”⁹ (E2: 382). Ao

⁸ “Je te ferai le même reproche que je fais à l’Éternel : c’est que vous voulez, l’un et l’autre, que l’on vous croie, quoique le temps de la croyance soit révolu, et que la parole ait perdu toute valeur. Mais, LUI, du moins, veut que l’on croi[e à] une parole dure, un dur sermon. ^{La difficulté} Et toi, tu flattes et proposes, tu comptes surprendre les âmes ~~et devancer leur~~ [ilegível]”. Trechos sobrecritos adicionados posteriormente.

⁹ “[...] mettre toute juste le bout du nez hors de ce qui existe...”

contrário da cena da alta montanha do Fausto de Goethe, onde o demo se sente em casa, aqui, Mefisto se vê incapaz de ficar e se retira, para só retornar à cena nos rascunhos do último ato, que só encontramos em estado de manuscrito. Fausto se vê então perturbado pela solidão, a existência mesma de um lugar tão desligado do resto do mundo, tão vazio, de onde se vê toda a vida se desenrolando somente num único grão de uma pequena pitada de pó cercada pelo nada (CE2: 382). Essa solidão é interrompida pela mera presença de Fausto, dirá o Solitário, que já estava ali, mas ainda não fora notado. O diálogo entre os dois – um eu (F) e uma pura força de negação (S), forças heterogêneas e irreconciliáveis – ocupa todo o primeiro ato, que termina com o habitante mais antigo do cume empurrando o recém-chegado da beira do abismo.

O discurso do Solitário contra a presença de Fausto investe contra toda linguagem, contra tudo que que é exprimível pela palavra e, assim, torna-se “uma moeda vil, um instrumento do erro, um meio de sedução, de dominação, de exploração”¹⁰ (CE2: 389). Essa recusa obstinada de tudo que não seja puro inquieta Fausto, que considera esse sermão muito duro – como é da predileção desse personagem – e seu padre, “no fundo, bem pior que o diabo”¹¹ (CE2: 385).

Quem é o Solitário, esse ser pior que o diabo? Um esboço nos manuscritos confirma nossa suspeita: “O Solitário, no fim, se arruma; põe um chapéu – e se revela: ele se chama Monsieur Teste. Ele põe anjo e diabo para correr”¹² (NAF19038: 158, 144). A associação entre Solitário e Monsieur Teste elucida bastante a variação contextual que põe Fausto e Mefisto em contato com os dilemas do século XX. Para analisar tal deslocamento, vale dialogar com o trabalho do filósofo francês Jean-Joseph Goux, que se dedica principalmente a questões econômicas, sob uma perspectiva simbólica, analisando moedas e instrumentos financeiros em geral como convenções, pactos e produtos culturais e técnicas.

Em seu livro *La frivolité de la valeur: essai sur l’imaginaire du capitalisme*, Goux mostra como, junto com a nova ciência, surge uma gama de aparelhos técnico-industriais capazes de manipular a matéria em escalas moleculares. A globalização se expande e o cotidiano se vê invadido por mercadorias cuja produção sintetizou diferentes matérias-primas oriundas dos lugares mais distantes do mundo. Conseqüentemente, a determinação do valor das coisas – antes definido *mais* diretamente no encontro entre produtor e consumidor na praça do mercado – passa a exigir cada vez mais a mediação da bolsa de valores, que por sua vez o calcula não a partir do tempo de produção, mas da escassez relativa para consumo (Goux, 2000: 14-65). Vale

¹⁰ “[...] une vile monnaie, un instrument d’erreur, un moyen de séduction, de domination, d’exploitation”.

¹¹ “Faust : Il [Solitaire] est rigoureusement fou... Au fond, bien pire que le diable [...]”

¹² “Le Solitaire, à la fin, s’habille – met un chapeau – il est Monsieur Teste. Il met ange et diable à la porte”.

lembrar, como faz Goux, que Valéry seguiu de perto o surgimento da economia neoclássica, assistiu às aulas do economista Charles Gide (tio do escritor André) nos anos 1890 e resenhou criticamente o livro *Éléments d'Économie Politique Pure*, de Léon Walras (Æ2: 1443): ali, o poeta faz comentários valiosos compreender figura do Solitário / Monsieur Teste: contra o rigor meramente quantitativo e estatístico proposto pelo economista, Valéry afirma que, nesse tipo de trabalho, o mais relevante estaria não nos cálculos em si, mas na consistência das funções e definições, no limiar entre o rigor qualitativo e o rigor quantitativo, nos vaivéns entre o espírito de finesse e o espírito de geometria (C2: 994-995, 1038-1039). Afinal, onde começa o cálculo, “pode-se dizer que as dificuldades acabaram, e resta apenas a leitura dos resultados, e seu controle, quer dizer, a comparação entre as novas relações expostas pelas operações algébricas e a realidade”¹³ (Æ2: 1444). Uma tal frase não seria igualmente endereçável à Teste, com sua obstinação em livrar o pensamento das impurezas da linguagem e purificar o intelecto para que nele restassem apenas operações rigorosamente definidas (Æ2: 14)?

Talvez não seja mesmo acaso que esse personagem, criado por Valéry nesse mesmo período, viva de pequenas operações na bolsa (Æ2: 17). Mais que isso, Goux nota o contraste entre Teste e tipos fictícios como Shylock, do *Mercador de Veneza* de Shakespeare, ou Gobseck, da *Comédia Humana* de Balzac (Goux: 2000: 25-27). Esses últimos, usuários vilanescos típicos, atuam na praça do mercado, mobilizam arditamente desejos e dinheiro fazendo pactos e *se envolvendo nas peripécias humanas* (eles têm interesses no jogo, algo a ganhar ou perder no enredo) e não raramente acabam sendo enganados pelo quiproquó das aparências. Já Monsieur Teste, solitário, atua desde o isolamento da abstração, não se interessa por dilemas humanos, não pactua com pessoas. Especulador financeiro, lida apenas com números e mesmo seus riscos são mensuráveis em variáveis estatísticas, não em dramas ou comédias para teatro. Enfim, pior que o típico usuário vilanesco, Teste é também bem pior que o diabo goetheano, personagem que poderíamos também associar a essa longa tradição de agiotas ludibriadores e ludibriáveis da literatura ocidental, como Adorno faz ao comparar Mefisto e Shylock (Adorno, 1991: 119). O fim do primeiro ato publicado em 1941 já traz elementos que expõem o absurdo das pretensões do Solitário. No ponto alto de suas imprecações contra o impuro, ele não se transforma em anjo, como previsto, mas em lobo. A proximidade sonora entre “lá haut” (lá no alto) e “le loup” (o lobo) reiterada no início do segundo ato e o eco da despedida de Mefisto na

¹³ “Dès que le calcul peut intervenir, on peut dire que les difficultés sont terminées, et il ne restc plus enfin que la lecture des résultats, ou leur contrôle, c’est-à-dire la comparaison des nouveaux rapports que les opérations d’algèbre dégagent, avec la réalité”.

última fala do Solitário – “no mais baixo... mais baixo”¹⁴ (Æ2: 381, NAF19038: 11) expõem a cumplicidade que a pretensão do *eu* à autossuficiência abstraída do mundo partilha com a *bêtise* banal da abstração como concentração de poder na sociedade moderna: “o Homo Lupus *volta a ser Lupus* por conta do excesso de *Imbecilidade* do estado social”¹⁵ (NAF19038: 145).

A segunda parte, um intermezzo, começa com Fausto desfalecido dentro de uma gruta, em razão da queda do alto do cume; temos aqui o inverso do primeiro ato: no lugar de um cume puro, sem detalhes, o espaço agora é uma gruta cheia de vegetação, umidade, prismas basálticos e troncos nodosos; ali Fausto lidará com a sedução das fadas, as tecelãs do acaso, que sopram palavras no seu ouvido enquanto ele dorme. Tudo se passa no limiar entre sono e vigília; no fim, a força de negação da palavra permite a Fausto escapar da sedução, mas ao preço de que o próprio “não” se torne sua última palavra:

Segunda fada: Ah!... Teremos enfim de lhe obedecer...

Primeira fada: Afinal, se dispomos da natureza inteira, / Somos servas da palavra envolta em mistério. / Quem a possui terá de nosso jogo império [...]

Fausto: Sei uma de tais palavras?

Segunda fada: Você só sabe negar.

Primeira fada: Sua primeira palavra foi NÃO.

Segunda fada: E será a última¹⁶ (Æ2: 402-403).

Assim, vê-se que Fausto tira proveito da intersticialidade do humano – nem anjo, nem fera, nem espírito puro, nem puro corpo – para atravessar os extremos do cume e da gruta. Porém, isso não basta, como diz uma nota dos manuscritos: “O homem entre anjo e fera, mas mistura e não combinações. Ele busca se tornar combinação, guardar as características que lhe aprazem e suprimir as outras. Mas será impossível?”¹⁷ (NAF19038: 160). O dilema está em transfigurar esse interstício, transformar as misturas confusas de anjo e fera, dos materiais na gruta feérica

¹⁴ “au plus bas... plus bas...”

¹⁵ “l’homo lupus redevenu lupus par l’excès de sottise de l’état social”.

¹⁶ “*La seconde fée:* Hélas !... Nous ne pouvons enfin que t’obéir... / *La prime fée:* Que si nous disposons de toute la nature / C’est esclaves de mots pour nous mystérieux: / Qui les possède règne et commande à nos jeux [...] / *Faust:* Sais-je l’un de ces mots? / *La seconde fée:* Tu ne sais que nier. / *La prime fée:* Ton premier mot fut NON... / *La seconde fée:* Qui sera le dernier”.

¹⁷ “L’homme entre Ange et Bête – mais mélange et non combinaisons. Il cherche à devenir combinaison, à garder les caractères qui lui agréent et à supprimer les autres. Mais ceci est impossible?”.

e das possibilidades abertas no pináculo solitário, em combinações e correlações mais sutis, em harmônicos vibrando na distância infinita entre o espiritual e o corporal (Pietra, 1987: 167-180). É isso que estaria em jogo no ato final, inacabado e nunca publicado, cuja estrutura é emprestada de Judas capítulo 1, versículo 9, trecho bíblico que menciona a luta entre o diabo e o arcanjo Miguel pelo corpo de Moisés; trata-se de encenar a luta pelo corpo de Fausto, disputado por Mefisto e pelo Solitário (NAF19038: 27v); ou pelo arcanjo Miguel e por Satanás (NAF19038: 99); ou ainda por Deus e o Diabo (NAF19038: 93), tantas possibilidades para uma cena jamais efetivamente composta. Ora, são os manuscritos desse ato final que justamente abrangem, na variação de seus desfechos, todo o escopo da tensão entre escatologia e redenção.

Ali, encontramos, dentre outros, um final totalmente escatológico: “Deus e o Diabo [...]. O Solitário decreta ambos mortos. Exterminação geral – vida, natureza etc. [...] Os dois Ds [D e D’] desaparecidos; a última palavra responde ao Fiat Lux... a palavra se reabsorve”¹⁸ (NAF 19038: 93). Com efeito, a catástrofe absoluta seria a equivalência absoluta (cf. Nancy, 2012), a dissolução do divino e do diabólico numa mesma tautologia, que reduz suas diferenças à mera notação convencional de um ‘. Inversamente, há também desfechos plenos de redenção para cada protagonista: o corpo de Fausto volta à vida, numa proximidade com a redenção poética, ou seja, com os ciclos de morte e vida, esquecimento e reinterpretação de uma obra de arte ao longo do tempo (NAF19037: 46, 87); o Solitário deixa de ser lobo, torna-se “mais que só, não mais só”¹⁹ e assume uma força proteiforme de estranhamento de si (NAF19038: 94); e mesmo Mefisto, zombado constantemente por Fausto e pelo Solitário por sua credulidade moral na era do caos determinístico, readquire a sagacidade do velho réptil, instrumento primordial do caos e do não-ser, potências que atuam para negar e renovar o mundo existente (NAF19038: 103).

Esse deslize entre os extremos da redenção e da danação reforçam a sensibilidade escatológica da escrita valeriana desses últimos anos, já detectada por outros críticos (como Gifford, 1987). Entre um e outro extremo, porém, geralmente as variantes sugerem um debate no qual o Solitário ora é um dos polos em disputa (contra Mefisto) (NAF19038: 97); ora desce do alto do cume para mediar a discussão entre o arcanjo Miguel e Satanás, ou entre Deus e o diabo, buscando justamente salvar Fausto de uma disputa escatológica maniqueísta (NAF19038: 103, 112). Diante de Mefisto e da variedade de excitações mundanas, o último ato buscaria assim a recombinação do Solitário e de Fausto, o *Moi pur* invariante e o espírito em contínua *self-*

¹⁸ “Dieu et le Diable [...]. Le Solitaire les décrète t[ou]s deux de *mort*. Extermination générale – vie, nature etc [...] Les deux D disparus (D et D’) [...] Le dernier mot répondant au Fiat Lux. La parole se résorbe”.

¹⁹ “Je me suis senti là-haut alors plus que seul – non plus seul”.

variance, transfigurando o elo entre o ego e as potências do corpo, da linguagem e do mundo nos ressonantes harmônicos do infinito estético (NAF19038: 122).

O que nos parece decisivo dentro dessa gama de desfechos em variação para a *féerie* do “Solitário” é o andamento do diálogo cênico, a partilha da voz entre as falas dos personagens, ecoando e sobrepondo-se umas às outras, e com as didascálias, que ajustam o tom das vozes e iluminam os espaços: o cume solitário, a gruta feérica, a base do precipício. Nesse sentido, vale lembrar, com William Marx, que o gênero diálogo dramático traz consigo um vetor polifônico que tende a ganhar força em períodos mais democráticos como o da terceira república francesa (1871-1940) – quando foi amplamente cultivado por Valéry²⁰ e inúmeros autores. Porém, ainda segundo Marx, *Mon Faust* encenaria implicitamente um acerto de contas entre essa polifonia democrática e a projeção de uma voz autocrática, soberana, que ressoaria ambigualmente dentro de um quadro pressionado pela urgência apocalíptica de uma palavra final enunciada contra a ameaça da guerra e do fascismo²¹. De um lado, o aumento da temperatura escatológica indicaria o anseio por essa voz soberba e derradeira, ambigualmente agenciada contra o autoritarismo fascista; de outro, a natureza radicalmente inacabada do ciclo fáustico, suspenso no tempo, sem origem (“terceiro” Fausto, “meu” Fausto, Fausto europeu etc.) nem destino unívocos, sugeriria uma reabertura ao devir pela porta dos fundos da enunciação literária (Marx, 1998: 155-168).

Como nos aprofundar na dinâmica dessa tensa partilha poético-política das vozes? Na peça *Vox Clamans in Deserto* de Jean-Luc Nancy – em que duas vozes, uma grave e outra frágil e rouca, discutem justamente sobre os atritos e modulações entre voz, linguagem e pensamento – Valéry tem uma participação sutil, mas essencial, sobretudo quando suas palavras são lidas em discurso indireto, por uma das duas vozes principais, que, segundo a didascália, tira um livro do bolso e lê o trecho dos *cahiers* que afirma a poesia como busca pela voz que vem da linguagem, mais do que como a voz da linguagem, a desapareição elocutória do poeta, associada a um Mallarmé. É preciso lembrar que, na peça de Nancy, essa intervenção de Valéry se alia à de outros filósofos e escritores que pensaram o estatuto da voz e do discurso (Montaigne, Rousseau, Hegel, Saussure, Derrida, Agamben etc.) – vozes que ora ressoam trazendo corpos específicos à cena, ora são acusmáticas, citadas em discurso indireto ou a partir de écrans ubíquos e ilocalizáveis.

Essas vozes e figuras espectrais reverberam pela cena enunciativa, sem se atrelar a um eixo dêitico-pronominal preciso, a uma circunscrição dada no tempo e no espaço. Nessa suspensão

²⁰ Diálogos de Valéry: *Eupalinos*, *L'Âme et La Danse*, *L'idée fixe*, *Dialogue de l'Arbre*, além dos melodramas operísticos *Amphion* e *Sémiramis*, a seção “Colloques” e a “Cantate du Narcisse de *Mélanges* (CE2: 77-403; CE1: 166-196; 360-373, 403-421) e diálogos jamais publicados, como o *Peri tôn tou theou* (cf. Johansson, 2014).

²¹ Para uma análise detalhada dessa tensão nas *ultima verba* nos escritos finais de Valéry, cf. Lucas, 2018: 25-94.

da voz, o diálogo de Nancy retoma a célebre fala do profeta Isaías (40.3) depois citada por João Batista – “sou a voz do que clama (vox clamantis) no deserto: endireitai o caminho do Senhor”²² – para modulá-la: mais que *clamantis*, aqui haveria uma *vox clamans*, voz clamante no deserto, mais do que voz daquele que clama. A esse jogo entre *clamans* e *clamantis*, note-se também outro fator: na variação entre traduções e tradições bíblicas, a voz em Isaías ora clama no deserto (como na Vulgata), ora clama para se abrir o caminho no deserto (NeoVulgata e traduções mais recentes), ora vem do deserto, ora vai até ele. Intrigante deslocamento feito precisamente na partilha da voz e do discurso, do corpo e da linguagem, que nos leva à pergunta: quais forças – poéticas, políticas e religiosas – atuam nessa instável ecolalia de Isaías a Nancy, passando por tantos profetas, poetas e filósofos? Em que medida um escritor moderno como Valéry assume, recusa ou transforma esse limiar entre deserto solitário e mundo social, de onde o profeta, na tradição judaico-cristã, emitia a palavra da revelação, o juízo final, para redimir ou condenar?

São perguntas que ainda reverberam e demandam resposta, uma que talvez também não deveria ceder à extorsão catastrofista, homogeneizante e autoritária de nenhum ἔσχατον (“minha lei ou o ἄπειρον”) mas que, por outro lado, não pode ignorá-lo, sob pena de banalizar o que está em jogo. Afinal, a distância entre soberania e *bêtise* do *homo lupus* é sempre bem menor do que se supõe. Contra esse curto-circuito, a redenção *poética* desdobrada na partilha valeriana das vozes nem apostaria numa *revelação* transparente a si mesma, redutível ao espaço do revelável pelas equivalências da linguagem comunicativa, secular e *prosaica*²³, nem sublimaria o revelado em favor da suposta *revelabilidade* atávica de uma clareira *poiética* da palavra, mas se jogaria na *hesitação* entre som e sentido, poesia e prosa, voz e pensamento, corpo e discurso, *prolongada* na partilha equívoca das vozes, nas sutis defasagens de sentidos sobrepondo-se no encontro das personagens e dos universos conceituais, ficcionais e históricos de Valéry e Goethe. Se a poesia redime, é porque nela há sempre mais de uma voz na voz; se o poeta solitário deve ir ao deserto é apenas para melhor escutar esse outrem *interior*^(es) *intimo meo*, encontro entre a voz que existe e a voz que vem e deve vir (Œ1: 1349) que suspende a última palavra em penúltima (cf. Derrida, 2000: 35), que atravessa a última solidão – não mais última, não mais só, mais que só – para reabrir a gruta onde o mais íntimo da subjetividade toca a força múltipla e transpessoal da palavra, salvando assim a chance não de uma transfiguração utópica e angelical do humano, mas de uma lida mais sutil com seu próprio caráter irredutivelmente implexo de anjo e de fera.

²² Evangelho de João, Capítulo 1, versículo 23, Tradução Brasileira (TB).

²³ Fruto paradoxal de uma espiritualização da linguagem sob o pressuposto metafísico paulino de superioridade do espírito sobre a letra, a carne, o fenômeno, o que não deixa de manter o espaço da secularização moderna amarrado a uma hierarquia metafísica cristã não necessariamente partilhada por outras tradições religiosas.

Nessa tensão mútua e incessantemente renovada entre o acontecimento da revelação e suas condições metamórficas de revelabilidade, a redenção poética se furtaria tanto ao espaço laico da linguagem comunicativa – que dissolve a revelação nas malhas das comodidades difusas do cotidiano moderno – quanto ao espaço poético-litúrgico de um sistema religioso fechado, que identifica o revelado às suas próprias condições de revelabilidade e o substitui sem restos por uma interpretação dogmática autorizada. Ela exigiria, portanto, o espaço *ecumênico* de uma comunidade reunida menos à esteira de uma teologia negativa do que ao redor do núcleo estranhamente idiomático e reconhecidamente outro da própria revelação.

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor (1991). *Notes to literature volume 1* (trad. Shierry W. Nichol森). New York: Columbia University Press.
- Bastet, Ned (1987). “Pour une lecture du Solitaire”, in: *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp.181-194.
- Blanchot, Maurice (1984). *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1984.
- Blüher, Karl Alfred (1987). “Le statut intertextuel du Faust de Valéry”, in: *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 55-70.
- Celeyrette-Pietri, Nicole (1987). “Faust au brouillon: le Cahier bleu”, in: *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 195-210.
- Derrida, Jacques (2000). *Foi et savoir suivi de Le Siècle et le Pardon*. Paris : Seuil.
- Gifford, Paul (1987). “Écriture et eschatologie: Mon Faust dans la perspective de la ‘mystique sans Dieu’ de Valéry”, in: *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 141-156.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1981). *Fausto* (trad. Jenny Klabin Segall). São Paulo: Belo Horizonte: Itatiaia e São Paulo: Edusp.
- Goux, Jean-Joseph (2000). *Frivolité de la valeur: essai sur l’imaginaire du capitalisme*. Paris: Blusson.
- Lucas, Fábio Roberto (2018). *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. São Paulo: Universidade de São Paulo (tese de doutorado).
- Johannson, Franz (2014). “Echos du Peri tôn tou theou dans le Faust”, in: « *Du divin et des dieux* » - *Recherches sur le Peri tôn tou theou de Paul Valéry*. Coord. Franz Johannson, Fabienne Mérel e Benedetta Zaccarello. Frankfurt: Peter Lang.

- Marx, William (1998). “The dialogues and ‘Mon Faust’: the inner politics of thought”, in: *Reading Paul Valéry – Universe in Mind*. Coord. Paul Gifford e Brian Stimpson. Cambridge University Press, p. 155-160.
- Nancy, Jean-Luc (2012). *L'Équivalence des catastrophes (après Fukushima)*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (2015). *Demande: philosophie, littérature*. Paris: Galilée.
- Pietra, Régine (1987). “Les Harmoniques dans ‘Le Solitaire’”, le surhumain”, in: *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 167-180.
- Valéry, Paul (1957). *Œuvres II*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957.
- Valéry, Paul (1974). *Cahiers II*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1974.
- Valéry, Paul (1977). “Le quatrième acte de Lust”, in: *Cahiers Paul Valéry 2, « Mes théâtres »*. Éd. Ned Bastet, Paris, Gallimard, 1977.
- Zaccarello, Benedetta (2003). “Drame, Lutte, Tragédie: une symbolique théâtrale à l’oeuvre dans le Cours de Poétique”. *Cahiers Paul Valéry 10*. Minard: Paris-Caen, pp. 95-133.
- Lista dos dossiês de manuscritos do Mon Faust citados no artigo (número, título, tipo)**
- NAF19035 : *Préface, et Lust, ou La Demoiselle de Cristal. Actes I et II*. Datiloscritos.
- NAF 19037: *Lust ou la Demoiselle de Cristal. Acte I*. Manuscritos e datiloscritos.
- NAF19038 : *Le Solitaire. Actes I et II et ébauche d'un Acte III*. Manuscritos e datiloscritos.
- NAF19041 : *Études pour Mon Faust*. Manuscritos e datiloscritos.
- NAF19042 : *Notes dactylographiées extraites des Cahiers relatives au thème de Faust*.

PADÁ => PAGAMENTO COMERCIAL

GOEL => DIREITO FAMILIAR (RESTAURAR A HONRA FAMILIAR, PELA VINGANÇA, PELA CONSERVAÇÃO DE PROPRIEDADES DA FAMÍLIA, POR TIRAR UM FAMILIAR DA ESCRAVIDÃO ETC.)

REDEÇÃO COLETIVA (REDIMIRE), LIBERTAR ALGUÉM DE UM ESTADO INDESEJADO E TRAZER PARA UM ESTADO DESEJADO (CONVERTER O VALOR INDESEJADO EM VALOR DESEJADO [CONVERTER O VALOR OPOSTO EM VALOR FAVORÁVEL])

HOMO FANATICUS, QUE NÃO ACEITA O CONTRADITÓRIO X SOCIEDADE CIVILIZADA, TOLERANTE, ABERTA AO CONTRADITÓRIO

- [RAZÃO X LOUCURA, FANATISMO X RAZÃO]
- ÍNDOLE REDENTORA NO FANATISMO
 - BENTO PRADO JR SOBRE IRRACIONALISMO
 - LIMITES DA RAZÃO
 - AUTORITARISMO IRÔNICO (LIGAÇÃO NÃO PÚBLICA)

SÓ HÁ REDEÇÃO QUANDO HÁ ARREPENDIMENTO E RECONHECIMENTO DA CULPA??

A QUESTÃO DAS ESCALAS

AS MÃOS, NÃO A VOZ, DE DEUS APARECE UBIQUAMENTE...

DEFASAGEM NARCÍSICA, ESTRANHAR-SE NUM OBJETO (PECADO ORIGINAL: MUDANÇA NO INTERLOCUTOR ONTOLÓGICO, TRANSFERÊNCIA DO BELO, BOM E VERDADEIRO À CRIATURA, ADÃO E EVA EM SUA DESOBEDIÊNCIA IDOLATRAM A CRIATURA, NÃO O CRIADOR)

ARQUITETURA QUER REINVENTAR O JARDIM DO EDEN NA TERRA.

POETICAMENTE O HOMEM HABITA (TRANSFORMAÇÃO DA UMWELT EM WELT) //

- CONEXÃO BREVE COM O TEXTO DE NANCY

- DIÁLOGO, TEATRO, DISCURSO IN/DIRETO, PARTILHA DAS VOZES, POESIA E PROSA
- A QUESTÃO DA REDENÇÃO COMO RACHAT ECONÔMICO

O artigo investigará como Paul Valéry contrasta a experiência literária e a experiência escatológica, especialmente em um de seus últimos escritos, produzido durante a segunda guerra (1940-45): os esboços do último ato do “Solitário”, a *féerie* que integra o ciclo fáustico composto neste período. Neste manuscrito – não apenas inacabado, mas inacabável – o estado de ressonâncias poéticas, aquilo que Valéry chamou em outros textos de “infinito estético” – em resumo, aquilo que ocorre ao corpo e ao espírito quando se interpreta um poema – prolonga suas hesitações na lida com seus próprios limites, modulados no contato com a alteridade (pois “não se pode perceber o que quer que seja [quoi que ce soit] sem perceber qualquer si [quelque soi]”). Nessas modulações, a busca místico-poética de Valéry poria em questão categorias como escatologia, redenção, juízo final, última palavra etc. em fricção com a experiência verdadeiramente apocalíptica da Segunda Guerra.

Vale lembrar que esse último ato não publicado do Solitário empresta toda sua arquitetura de um versículo bíblico mencionando a luta do diabo e do arcanjo Miguel pelo corpo de Moisés (Judas 1.9; no caso, Mefisto e Solitário disputam o corpo desfalecido de Fausto) e que alguns rascunhos sugerem um desfecho fortemente escatológico (“Deus e o Diabo, o Solitário decreta os dois como mortos, extermínio geral da vida, natureza etc.; os dois Ds [D e D’] desaparecidos; a última palavra respondendo ao Fiat Lux... a palavra se reabsorve”, NAF 19038, f. 93). Como nota Paul Gifford, todas as pulsões em torno à escritura do Fausto valéryano se prestavam à escatologia: a falência das instituições da Europa oitocentista, a violência da guerra, a utilização cega das recentes possibilidades técnicas, em resumo, um verdadeiro céu de fim de mundo vinha ao encontro de um poeta habitualmente distanciado de juízos finais ou com pretensão definitiva, devotado que ele era ao refinamento contínuo de sua sensibilidade e de seu pensamento.

Na dobra dessa crise com a questão dos fins e dos limites, veremos que o próprio lugar – utópico, paratópico, heterotópico? – do poeta nas sociedades modernas está em jogo. Por isso, o artigo se construíra em estreita conexão com o diálogo cênico *Vox Clamans in Deserto*, de Jean-Luc Nancy (onde duas vozes, a primeira grave, a segunda frágil e rouca discutem sobre os

dilemas da voz, da linguagem e do pensamento). Nessa peça, Valéry tem uma participação sutil, mas fundamental – junto com outros filósofos e escritores, como Saussure, Barthes, Rousseau, Hegel, Derrida, Montaigne e outros, vozes que ressoam sob diferentes modos, ora evocando corpos específicos que entram e saem de cena, ora como vozes acusmáticas, ora citados em discurso direto ou indireto pelos dois protagonistas, ora a partir de écrans ubíquos e ilocalizáveis. Essas vozes e figuras espectrais reverberam pela cena enunciativa, sem se atrelar a um eixo dêitico-pronominal preciso, a uma circunscrição delimitada no tempo e no espaço [questão da teatralidade da voz, sobre-determinação entre posição enunciativa e ponto de vista]

Nessa suspensão da voz, entre corpo e linguagem, o diálogo de Nancy modula o célebre enunciado do profeta Isaías (40.3) (“voz do que clama [vox clamantis] no deserto preparai o caminho do Senhor e endireitai no ermo a vereda a nosso Deus” – depois citado por João Batista no começo de todos os Evangelhos (Mt 3.3; Mc 1.3; Lc 3.4; Jo 1.23). Tal modulação reforça assim a espectralidade dessa voz que, para Nancy, é “*vox clamans* mais do que *vox clamantis*. A voz não responderia ao vazio, [...], mas exporia o vazio, virá-lo-ia para fora” (Trad. Fernanda Bernardo). Voz ela própria clamante, mais do que voz daquele ou daquilo que clama, estaria nessa inversão um modo de compreender o trecho dos *cahiers* valeryanos citado na peça, no qual Valéry busca secretamente acertar as contas com um Mallarmé, ao afirmar que a poesia, mais do que buscar a voz da linguagem (a desapareção elocutória do poeta etc.), buscaria a voz que vem da linguagem. A esse jogo entre *clamans* e *clamantis*, note-se também outro fator: na variação entre as diferentes traduções e tradições bíblicas, a voz ora clama no deserto, ora clama para que se construa um caminho no deserto, ora vem de fora para dentro da cidade, ora perfaz talvez o sentido contrário. Que forças – poéticas, místicas, mas também políticas e sociais – ecoam nessa fala? Em que medida o poeta moderno assume, rejeita ou transforma esse limiar entre o deserto e o mundo humano, de onde, na tradição judaico-cristã, o profeta emitia a palavra do juízo final, seja o da redenção, seja o da condenação? A partir dessas questões, seria possível compreender mais detida e detalhadamente não apenas o corpo-a-corpo de Valéry com as experiências escatológicas da segunda guerra, mas também sua própria reflexão sobre os dilemas modernos da poesia.

Palavras-chave: Valéry, voz, mística, literatura e religião.

Bibliografia sobre Isaías

● [Knight, George Angus Fulton 1909-](#)

Título [● Servant theology : a commentary on the book of **Isaiah** 40-55 / George A.F. Knight.](#)

Theodoret de Cyr, [Commentaire sur Isaïe \(Sources chretiennes\) Tome 1 \(Sections 1-3\)](#)

Les commentaires patristiques sur Isaïe d'Origène à Jérôme

Ver pdfs baixados, principalmente (Biblical Interpretation)

<https://biblicalstudies.org.uk/isaiah.php>

https://biblicalstudies.org.uk/pdf/e-books/keil-delitzsch/isaiah-part2_delitzsch.pdf

p. 83

https://biblicalstudies.org.uk/pdf/e-books/ellicott/commentary-on-the-ot_ellicott-vol-4.pdf

p. 521

https://biblicalstudies.org.uk/pdf/e-books/skinner_john/isaiah-vol-2.pdf

p. 62

https://www.etsjets.org/files/JETS-PDFs/54/54-4/JETS_54-4_701-713_Smith.pdf

https://biblicalstudies.org.uk/pdf/jbl/1996-2_219.pdf

<file:///C:/Users/Polyana%20e%20F%C3%A1bio/Downloads/An%C3%A1lise%20de%20Isa%C3%ADas%2040%201-11.pdf>

TERRY EDDINGER, sobre Isaías 40.1-11

- Tradição das Narrativas de Chamado no Antigo Testamento (cf. Habel, the form and the significance of the Call Narratives)
- Quem é o autor, mas também a constituição (setting) do autor discutidos há muitos anos entre os estudiosos.
- Trecho poético, cheio de ambiguidades e nuances: quem são os vários falantes desse trecho? Com quem eles estão falando? Duplo sentido e paralelismos.
- Apenas o Senhor no versículo 1 e Jerusalém no versículo 9 são identificados.

- Call narrative 1-3 ou 1-11: (confrontação divina (não tem) palavras introdutórias (1-2); Comissão (3-6), Objeção (6-7); Reafirmação (8-11), sinais (não tem); comparar com Isaías 6)
 - Em geral, call narratives têm um concílio celestial como cena.
 - Para Eddinger, porém, na call narrative de Isaías 40.1-11 não há concílio celestial (ou seja, a voz acusmática pode ser divina, pode ser humana, pode ser angelical, mas pode ou não ser de todos esses seres reunidos, é possível que entre os versos 1-2 e 3-4 tenha existido uma mudança no cenário da fala).
 - Presença de verbos no imperativo: AMBIGUIDADE DO FALANTE E A AMBIGUIDADE DO RECIPIENTE.
 - V. 1 -2 A PUNIÇÃO ACABOU: A PUNIÇÃO SERIA O EXÍLIO (SE FOR ASSIM, POR QUE PREPARAR O CAMINHO NO DESERTO?), DEUS RETORNA, MAS RETORNA PEDINDO QUE ISRAEL VÁ ATÉ OS EXILADOS PARA ANUNCIAR SEU RETORNO OU RETORNA CONVOCANDO OS EXILADOS DE VOLTA PARA A ADORAÇÃO NO TEMPLO DE JERUSALÉM?
 - MÉTRICA E LINGUAGEM DOS DOIS PRIMEIROS VERSOS TORNAM A MENSAGEM AO MESMO TEMPO SEDUTORA (TRATA-SE DE UM ANÚNCIO AMOROSO DE RETORNO) E URGENTE: O TEMPO DA PUNIÇÃO PASSOU, AGORA É O DA SALVAÇÃO, QUE É PRECISO ANUNCIAR.
 - AMBIGUIDADE E DESLOCAMENTO ENUNCIATIVO:
 - DEUS VÊ ISRAEL DO PONTO DE VISTA DE ISRAEL, COMO SOFREDORA E NÃO COMO OBJETO DE SUA PUNIÇÃO.
 - A SALVAÇÃO, POR SUA VEZ, É ANUNCIADA COMO UM NOVO ÊXODO (QUE TRAZ CONSIGO UMA NOVA PROVAÇÃO).
 - Nos v. 1-2, seria Jerusalém comandada a transmitir a mensagem para as cidades de Judá (Freedman); Wattz diz que Israel está sendo chamada a conformar Jerusalém, Israel sendo os exilados, chamados a adorar no templo de Jerusalém.
 - V. 3-5; AMBIGUIDADE NA VOZ QUE CLAMA; RECIPIENTE DA MENSAGEM E CENÁRIO.

- FREEDMAN: VOZ DO PROFETA, PONTO PIVOTANTE ENTRE CÉU E TERRA.
- SEITZ: VOZ CELESTIAL, QUE CONFORTA.
- CROSS: VOZ DO CONSELHO CELESTIAL DOS V.1-2, QUE CONTINUA. VOZ DE SERES SOBRENATURAIS.
- **O CAMINHO NO DESERTO É PARALELO DO ÊXODO.**
 - **DEUS É QUEM ESTÁ VIAJANDO PELO DESERTO PRESUMIVELMENTE COM SEU POVO, COMO NO ANTIGO ÊXODO, PARA ACKROYD ESSE NOVO ÊXODO SERÁ MAIS GLORIOSO DO QUE O ANTIGO.**
- **SÓ QUE AGORA O ÊXODO SERÁ DIFERENTE, POIS NÃO HAVERÁ ERRÂNCIA, O CAMINHO SERÁ RETO.**
- GITAY, PORÉM, ARGUMENTA QUE NÃO HÁ IDEIA DE NOVO ÊXODO AQUI; A ESTRADA NO DESERTO ECOA HINOS BABILÔNICOS, QUE RETOMAM A PRÁTICA DE “PARADAS DIVINAS”, OU MESMO A RENOVAÇÃO DAS ESTRADAS, LIMPAR O CAMINHO ANTES DA PASSAGEM DO REI.
- **VERSO 6: “UMA VOZ ORDENA: CLAME! E [EU/ELE/ELA] PERGUNTA: O QUE SERÁ CLAMAR?”**
 - **OUTRA VEZ A VOZ, SERÁ A MESMA VOZ DO V. 3?**
 - **VARIAÇÕES NOS TEXTOS E MANUSCRITOS QUANTO A QUEM RESPONDE. A VULGATA E SEPTUAGINTA TRAZEM “EU”, FONTES MAIS ANTIGAS, “ELE”, E A DO MAR MORTO, “ELA”. SE FOR ELA, QUEM RESPONDE É SIÃO, SE FOR “EU”, O PROFETA, SE FOR “ELE”, QUEM RESPONDE É UM DESCONHECIDO CELESTIAL.**
- **VERSO 9: DIGA PARA AS CIDADES DE JUDÁ: “EIS O SENHOR DEUS”:**
 - **AQUI É MAIS OU MENOS UNÍVOCO QUE A VOZ (SEJA ELA QUEM FOR) COMENDA ISRAEL / SIÃO A FALAR COM AS OUTRAS CIDADES DE JUDÁ (SE O CHAMADO DESDE O V.1 É PARA ISRAEL, ENTÃO V. 1-11 É UM ÚNICO CHAMADO; MAS SE O CHAMADO DESDE O V.1 É PARA OUTRO, ENTÃO**

**HÁ UMA QUEBRA NO INÍCIO DO VERSÍCULO 9).
POSSIBILIDADES**

- **V. 1, ANÚNCIO PARA ISRAEL, V. 9 CHAMADO PARA QUE ISRAEL VÁ ÀS OUTRAS CIDADES DE JUDÁ (UM ÚNICO BLOCO)**
- **V. 1, ANÚNCIO PARA X, V. 9 CHAMADO PARA QUE ISRAEL VÁ ÀS OUTRAS CIDADES DE JUDÁ (DOIS BLOCOS)**
- **V. 1, ANÚNCIO PARA O POVO (TODAS CIDADES), V. 9 CHAMADO PARA QUE ISRAEL VÁ ÀS OUTRAS CIDADES DE JUDÁ (UM ÚNICO BLOCO)**
- **AS CIDADES DE JUDÁ SÃO O DESTINATÁRIO FINAL DA MENSAGEM, DEUS É A ORIGEM DA MENSAGEM, MAS TODOS OS MENSAGEIROS NO MEIO VARIAM DE MODO AMBÍGUO.**
-
- **JOHN SKINNER**
 - A PALAVRA “VOZ” AQUI TEM MUITAS VEZES UMA FORÇA DE INTERJEIÇÃO E PODERIA SER TRADUZIDA POR “EI, UMA VOZ DIZ” (OUÇA! INTERJEIÇÃO JÁ É UM CHAMADO À ESCUTA)
 - A VOZ NÃO É DIVINA NEM HUMANA, MAS SOBRENATURAL, UM SER CELESTIAL SE ENDEREÇANDO A OUTROS SERES CELESTIAIS (HIPÓTESE DO CONCÍLIO CELESTE)
 - ACENTOS DO HEBRAICO LIGAM “NO DESERTO” AO VERBO PREPARAR, COMO REFORÇADO PELO SENTIDO E PELO PARALELISMO, MAS VULGATA E CITAÇÕES EVANGÉLICAS NO NOVO TESTAMENTO ASSOCIAR “NO DESERTO” AO VERBO CLAMAR.
 - PARA SKINNER, O CAMINHO NO DESERTO SE VINCULA À PRÁTICA DE PREPARAR AS ESTRADAS PARA A PASSAGEM DO REI, REMOVENDO TODOS OS OBSTÁCULOS (AQUI, NÃO SÓ OS FÍSICOS, MAS TAMBÉM POLÍTICOS, MORAIS, ETC.)

- V. 6: “UMA VOZ ESTÁ DIZENDO: “CHAME” E ALGUÉM (ELE, EU) RESPONDE: O QUE CHAMAREI? (QUEM RESPONDE?, PARA SKINNER É O PROFETA, MAS NÃO HÁ COMO TER CERTEZA)
- ELLICOTT
 - V. 3: As regras do paralelismo hebraico exigem que pontuação seja: “A voz de alguém clamando: no deserto, preparem...”
 - V. 3: IMAGEM DOS REIS ORIENTAIS QUE SE VANGLORIAVAM DAS ESTRADAS QUE FAZIAM SOBRE DESERTOS SEM TRAVESSIAS.
 - V. 3: O DESERTO É AQUELE ENTRE O EUFRATES E JUDÁ, A JORNADA DOS EXILADOS ATRAVÉS DELE OS FAZ LEMBRAR DOS PROFETAS DAS ANTIGAS ERRÂNCIAS NO DESERTO DO PECADO.
 - V. 3: NÃO DÁ PARA DIZER SE O “CAMINHO DE JEOVÁ” É AQUELE PELO QUAL DEUS VEM AO ENCONTRO DO POVO, OU AQUELE EM QUE DEUS CAMINHA A FRENTE, PARA GUIÁ-LO.
 - V. 9: ÊXODO FUTURO: AS CORTES CELESTES VÃO PREPARAR O CAMINHO PARA QUE DEUS GUIE SEU POVO (AGORA QUE ISRAEL PAGOU POR TODOS OS SEUS PECADOS).
 - V.9: ÊXODO PRESENTE: ISRAEL DEVE SE PREPARAR PARA A CHEGADA DOS EXILADOS.
 - V. 9: ÊXODO PASSADO: ISRAEL ANÚNCIA AS BOAS NOVAS DA CHEGADA DOS EXILADOS PARA AS OUTRAS CIDADES DE JUDÁ.
- JAMES DENNEY: A MELHOR TRADUÇÃO NÃO SERIA “A VOICE CRY”, MAS “HARK, ONE CRYING”, INDO NO SENTIDO CONTRÁRIO AO DE NANCY (NEM VOX CLAMANS, NEM CLAMANTIS, MAS “OH!, UNUS CLAMANTIS”), A VOZ DESAPARECE SOB A INTERJEIÇÃO, TRATA-SE NÃO DE UMA VOZ QUE CLAMA, MAS DE UMA EXCLAMAÇÃO.

DERRIDA, FÉ E SABER, AS DUAS FONTES DA RELIGIÃO AOS LIMITES DA SIMPLES RAZÃO [Kant, Hegel e Habermas] // AS DUAS FONTES

- P. 4

RELIGIÃO E REDENÇÃO NO SÉCULO XX

*) a questão do mal radical

*) a questão da abstração radical (tecnológica, maquina etc.)

TAREFA MILENAR DA RELIGIÃO: SALVAR O HUMANO DA LIGAÇÃO NATURAL

TAREFA MODERNA DA RELIGIÃO: SALVAR O HUMANO DA ABSTRAÇÃO MAQUÍNICA

A QUESTÃO DA ABSTRAÇÃO E DA RELIGAÇÃO

- P. 6

Sob esse sol, lançado desde os idiomas indoeuropeus e os territórios da tradição monoteísta, três lugares topológicos;

a) a ilha

b) a terra prometida

c) deserto: três lugares aporéticos, sem saída, sem horizonte, mas que exigem por isso mesmo o acontecimento que furaria todo horizonte de expectativas prévio

retomada do gesto kantiano: a religião nos limites da simples razão...

- KANT: O CRISTIANISMO COMO MORALIDADE ANTERIOR AO FAVOR DE DEUS [LUGAR DE UMA **FÉ REFLEXIVA**] ILUMINISMO COMO PROJETO DE UNIVERSALIZAÇÃO CRISTÃ.
- epokhé racional em torno do religioso
- outra abstração, outra insularidade.

- P. 10

Anos 1990: de um lado, os novos fundamentalismos; de outro, a realização plena da mundialização [aliança do cristianismo como experiência da morte de Deus [moralidade laica] e o tecnocapitalismo... mondialisation ao mesmo tempo infinita e em exaustão...

RETORNO MARGINAL DA RELIGIÃO NA FÉ REFLEXIVA DE KANT, COM SUA MARCA CRISTÃ, QUE TAMBÉM ESTARIA TALVEZ EM MARX... [OU TALVEZ MARX REPITA O GESTO KANTIANO DE "MATAR DEUS" COMO ELEMENTO QUE PURIFICA O RELIGIOSO NO MORAL UNIVERSAL E FAZ DO CRISTIANISMO A RELIGIÃO DO CAPITALISMO...

- P. 12

DERRIDA RETOMA O PROJETO KANTIANO, INVESTIGANDO AS POSSIBILIDADES DE LEVÁ-LO A CABO [O QUE SERIA UMA RELIGIÃO UNIVERSAL QUE NÃO ESTIVESSE PRESA A ALGUMA FORMA DE IDIOMATISMO QUE ATENTASSE CONTRA SUAS PRETENSÕES OU REINSERISSE HIERARQUIAS E DOGMAS PARTICULARES]

PARA TAL INVESTIGAÇÃO, DUAS TENTAÇÕES:

A HEGELIANA: A) VER A REALIZAÇÃO DESSA RELIGIÃO UNIVERSAL NO ESPÍRITO, COMO MORTE DE DEUS E TRANSFIGURAÇÃO DA RELIGIÃO EM SABER ABSOLUTO]

B) A TENTAÇÃO HEIDEGGEREANA, QUE TRANSFIGURA A REVELAÇÃO DIVINA EM REVELABILIDADE DA DIVINIDADE... ORIGINÁRIA...

a) é isso QUE FAZ O POETA, O POETA FALA COMO UM PROFETA, MAS NÃO COMO ALGUÉM QUE SIMPLEMENTE REPETE AS PALAVRAS DE UM DEUS [TAL O PROFETA JUDAICO-CRISTÃO], MAS COMO ALGUÉM CUJA PALAVRA ABRE O ESPAÇO DA DIVINDADE, ESPAÇA A RELAÇÃO ENTRE O CÉU E A TERRA. [TRECHO FUNDAMENTAL PARA O ARTIGO DA PUC]

TEXTO PARA O FINAL DE JULHO, ENTRE 10 E 12 LAUDAS.

* VER NOTA 5 DO LIVRO PROFETAS E POETAS

P. 13

FÉ E SABER X REVELAÇÃO E REVELABILIDADE (DUAS FONTES DA RELIGIÃO)

A revelabilidade seria mais originária que a revelação e, logo, independente de toda religião?

Não é essa a pergunta que define o que seria uma fé reflexiva, quer dizer, uma fé que leva em conta suas condições de possibilidade?

ou seria o contrário: é a revelação que revela a revelabilidade, a origem da luz e a luz originária? [e aí nesse sentido corre-se o risco de a revelação se restringir a um sistema religioso específico]

para se aprofundar na pergunta [a relação entre revelabilidade e revelação], derrida propõe ir **ao deserto, ao deserto no deserto**, como lugar de abstração extrema, que abre, cava ou infinitiza o outro, ali onde a separação entre o social e o individual, o sagrado e o profano ainda está por ser trabalhada.

o deserto como abstração não chega numa pureza, numa origem pura, mas **numa duplicidade como origem**, numa origem em retardo sobre si mesma, na duplicidade como origem [fé e saber] // as duas fontes, **o messiânico e a khora**

- **MESSIÂNICO SEM MESSIANISMO; O QUE VEM DO OUTRO**
- **KHORA: O QUE DENTRO JÁ ESTÁ ABERTO PARA O OUTRO**

- **P. 14**

O MESSIÂNICO: VINDA DO OUTRO, IRREDUTÍVEL A QUALQUER HORIZONTE DE EXPECTATIVA OU PREFIGURAÇÃO PROFÉTICA.

O MESSIÂNICO SEM MESSIANISMO no sentido de que a própria experiência se desdobra em **esperas duplas**, em múltiplas esperas, e é no conflito diferencial entre essas esperas que se abre a possibilidade do inesperado.

o messias sem messianismo é a afirmação da possibilidade do milagre, da vinda do inesperado. o poema é a ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e deve vir. essa espera dupla e contraditória só pode exceder qualquer sistema religioso fechado

- **O MESSIÂNICO SEM MESSIANISMO ESPELHA A PRÓPRIA DINÂMICA DA REVELAÇÃO: PARA QUE SEJA REVELAÇÃO, A REVELAÇÃO NEM SIMPLEMENTE REPETE UMA ESTRUTURA DE REVELABILIDADE ANTERIOR, NEM TAMBÉM SE ISOLA COMO ACONTECIMENTO IRREPETÍVEL.**

assim, esse messianicidade abre a possibilidade de uma religiosidade universalizável, entre a fé no saber e o saber da fé... existente em todo endereçamento...

endereçamento e redenção...

a religião "universal" seria a cultura onde a impossibilidade e necessidade da tradução poderia se anunciar.

A REVELAÇÃO, para ser REVELAÇÃO, tem de ser inapropriável. Ela se mantém nos limites de um sistema religioso, que jamais pode integrar a revelação por completo, exaurí-la.

Em outras palavras, A REVELAÇÃO SÓ EXISTE COMO REVELAÇÃO AFIRMANDO JUNTO CONSIGO UMA REVELABILIDADE QUE PERMANECE INAPROPRIÁVEL, IRREDUTÍVEL A TODO SISTEMA RELIGIOSO.

SE A RELIGIÃO SE APROPRIASSE DA REVELAÇÃO, ELA - RELIGIÃO - PODERIA ENTÃO SUBSTITUIR A REVELAÇÃO, DEIXANDO DE SE FUNDAR EM ALGO EXTERIOR... DISSOLVENDO A EXTERIORIDADE DA REVELAÇÃO EM SUA PRÓPRIA LINGUAGEM OU SISTEMA DE DOGMAS...

EM RESUMO, AS CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DA RELIGIÃO COINCIDEM COM AS CONDIÇÕES DE IMPOSSIBILIDADE DE UMA SÓ RELIGIÃO, OU AINDA: SÓ EXISTE RELIGIÃO ONDE EXISTE UM ESPAÇO ECUMÊNICO...

- P. 15

ESSE DESERTO NO DESERTO (ESSE LUGAR ENTRE-RELIGIÕES) NÃO SE CONFUNDE COM A TEOLOGIA NEGATIVA... POIS ELA NÃO SE REDUZ À ABSTRAÇÃO DO IDIOMÁTICA, ELA É PELO CONTRÁRIO O QUE RETORNA E REAFIRMA OU MESMO ISOLA A IRREDUTIBILIDADE DESSE VÍNCULO

A IRREDUTIBILIDADE OU INDECIDIBILIDADE DA OSCILAÇÃO ENTRE REVELAÇÃO E REVELABILIDADE, ENTRE ACONTECIMENTO E ESPERA/VIRTUALIDADE DO ACONTECIMENTO [O ACONTECIMENTO DA REVELAÇÃO É AQUELE QUE JAMAIS DEIXA DE OCORRER, ELE É IR/REVERSÍVEL], ESSAS SERIAM AS DUAS FONTES DA RELIGIÃO, A POSSIBILIDADE DE UMA FÉ REFLEXIVA E DE UMA NOVA TOLERÂNCIA...

O DESERTO NO DESERTO SEM LUTO NEM LIMIAR (SEUIL/DEUIL) OU MELHOR, DUPLO LUTO, DUPLO LIMIAR... ENTRE O DESERTO QUE CONHECEMOS (O DA REVELAÇÃO) E O DESERTO DO DESERTO (O DA REVELABILIDADE)

POR ISSO NÃO É TEOLOGIA NEGATIVA, POIS ELA NÃO SE OPÕE À TEOLOGIA REVELADA... ELA JOGA COM A PRÓPRIA IM/POSSIBILIDADE DA REVELAÇÃO.

- **REVELAÇÃO E REVELABILIDADE, O MESSIÂNICO E A KHORA, A KHORA É AQUILO QUE NO IDIOMÁTICO TEM O RASTRO DO OUTRO, DA ALTERIDADE, CAMINHO DE UMA UNIVERSALIDADE QUE NÃO OCORRE POR GENERALIZAÇÃO FORMAL, MAS PELA PRÓPRIA RELAÇÃO ABERTA PELO TRAÇO DA ESCRITURA.**
 - **KHORA => UNIVERSALIDADE PELA PARTILHA DA DIFERENCIAÇÃO**
 - **TEOLOGIA NEGATIVA => ABSTRAÇÃO QUE BUSCA UM FUNDAMENTO COMUM.**

james smith filósofo, O diabo lê Derrida

**ARTIGO PUC
MÍSTICA SEM DEUS**

202
63

La Mystique sans Dieu (le mot qui a
 L'art sans idoles - *peppe K. Mansfield*
 quand je l'ai prononcé
 devant elle - dans
 le chalet d'hôtel
 rue Bl. des Goffes -)

Constitution intime d'une
 sorte de Corps Noir -
 Energie interne -
 l'erreur des croyants estant de lever
 les yeux "au ciel" où il n'y a rien,
 que le matériel pondérable ou
 ondulatoire - jete' -

Cahier 182, p. 129 do pdf

201
20

Прелюдия к Сонатам
 les passages à l'ombre et à la nuit
 Прелюдия (Les mouvements - comparés -
 de goût -
 Les éloignements divers du plan des desordres
 à l'impression d'un désordre peinte sur un ordre
 alors se cherche à l'époque des "harmoniques"
 Amour - Musique - Sensation - Complément.
 à Daimon - semblable à un son très pur - sans
 signification -
 Le Beau - Trouver la Sente.

CAHIER 212, P. 43 DO PDF

HP. Un des principes de métapolitique
est celui-ci.

Un monde des phénomènes politico-
sociaux tend à se créer une Mythologie
mythonomie et une Sémiologie dyna-
mique (!) - communes et durables -
dont le Fiducia est le nom (qui plus ai-
dormi)

En résumé le principal axiome de
cette mécanique ainsi : Le signe vaut plus
qu'il ne coûte; le parole opère sans
opération; dire égale faire - par quoi
le passé (qui est esprit) agit dans le présent
et le futur (qui est esprit) agit en accompli
dans le présent.

Le principe en question consiste en
ce précepte : surveiller le Fiducia d'une
époque - et ce que devient la structure
fiduciaire - commun ou surveille la réalité
d'un crédit. L'existence de provision est
présument - mais ne pas négliger de s'en assurer.

25746

METAPOLÍTICA, CAHIER

212, p. 54

6/4. 41. Def. de Lapérouse - Pils et Mouzie

M. me dit qu'il voit les allemands - qui
s'inquiètent de moi - grande course de dévotion etc
et l'un lui dit : Mais enfin est-il sérieux ?

Je dis à M. Il fallait lui répondre
" S'il était sérieux - il ne serait pas sérieux "
pour vous pour lui-même.

Valéry e a ocupação alemã, cahier 212, p. 68

Tradução em contexto (recepção e produção)

Prática e teoria da tradução

Questões formais da poesia (ritmo, imagem, sonoridade, mancha gráfica)

Relação com as convenções e tradições literárias (e o debate contemporâneo)

- 1) Leitura dos textos teóricos (a tradução poética in: A tradução literária)
- 2)