



HAL
open science

O poético e o político: últimas palabras de Paul Valéry

Fabió Roberto Lucas

► **To cite this version:**

Fabió Roberto Lucas. O poético e o político: últimas palabras de Paul Valéry. Literature. Universidade de São Paulo (Brésil), 2018. Portuguese. NNT: . tel-03994155

HAL Id: tel-03994155

<https://hal.science/tel-03994155>

Submitted on 1 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.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Fábio Roberto Lucas

O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry

Versão corrigida

São Paulo
2018



ATA DE DEFESA

Aluno: 8151 - 5685845 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa pública de Tese do(a) Senhor(a) Fabio Roberto Lucas no Programa: Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 07 dias do mês de maio de 2018, no(a) Sala e Defesas realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Fabio Roberto Lucas, apresentada para a obtenção do título de Doutor intitulado:

"O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry"


Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

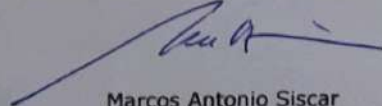
Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Roberto Zular	Presidente	FFLCH - USP	Aprovado
Marcos Antonio Siscar	Titular	UNICAMP - Externo	Aprovado
Marcos Piason Natali	Titular	FFLCH - USP	Aprovado
Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior	Titular	UNICAMP - Externo	Aprovado
João Camillo Barros de Oliveira Penna	Titular	UFRJ - Externo	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

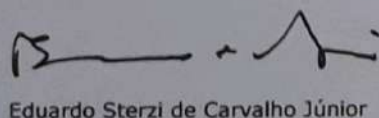
Parecer da Comissão Julgadora *

A banca destaca a excelência da tese apresentada, a inventividade da escrita e o rigor conceitual. Trata-se de uma contribuição fundamental para a fortuna crítica do autor estudado. Ressalta-se, ainda, o brilhantismo das respostas durante a defesa. Por tudo isso, recomenda-se a publicação da tese.

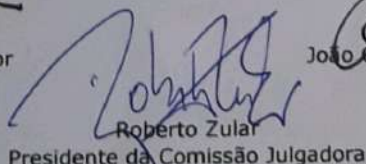
Eu, Juliana Zuleide de Oliveira Santos , lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 07 dias do mês de maio de 2018.


Marcos Antonio Siscar


Marcos Piason Natali

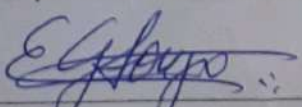

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior


João Camillo Barros de Oliveira Penna


Roberto Zular
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 07, 05, 2018 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutor em Letras obtido no Programa Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) - Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.


Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Prof. Dr. Edécio Gonçalves de Souza
Presidente da CPG
FFLCH-USP

FÁBIO ROBERTO LUCAS

O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry

Versão corrigida

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

LL933p Lucas, Fábio Roberto
O poético e o político: últimas palavras de Paul
Valéry / Fábio Roberto Lucas ; orientador Roberto
Zular. - São Paulo, 218.
250 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. CH793. 2. CH794.7.6 . I. Zular, Roberto,
orient. II. Título.

LUCAS, F. R. **O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Polyana Lima,
por tudo que viv^remos

Agradecimentos

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de doutorado no país.

À Capes, pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche no Exterior e pela bolsa de mestrado no país, nos dois primeiros anos desta pesquisa.

Aos funcionários do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, por seu cuidado e generosidade.

Aos professores Marcos Siscar (UNICAMP) e Vladimir Safatle (USP), pela leitura atenciosa do Relatório de Qualificação desta pesquisa e pelas contribuições e indicações preciosas que trouxeram ao seu desenvolvimento posterior.

Ao professor William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), por todo apoio e pelos diálogos entretidos durante o estágio de pesquisa do doutorado sanduíche na França.

E ao professor Roberto Zular (USP), orientador desta tese, por ter partilhado com graça e grandeza sua experiência como leitor de Valéry e por ser o instigador contínuo de um pensamento exigente e criativo.

Agradeço, por fim, a meus pais, irmãos, sobrinhos, cunhados, sogros, primos, tios, tias e avós, aos amigos da universidade e do Caps/Grajaú, por darem sentido a isso tudo.

Em especial, a todas as conversas e conversadores que rodearam a escrita deste texto.

RESUMO

LUCAS, F. R. **O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry**. 2018. 250 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A tese se dedica ao estudo das relações entre o poético e o político na escritura de Paul Valéry entre 1940 e 1945, anos arrasados pela segunda guerra e também os últimos da vida do escritor. O período estudado começa, assim, no verão de 1940, quando a França perde a batalha contra os alemães, Paris é ocupada pelos nazistas e Valéry, abrigado no norte do país, põe-se a escrever o terceiro Fausto que ele há tempos desejava compor. A pesquisa se estende até maio de 1945, pleno apogeu da *Libération Française*, quando o escritor publica em jornal gaulista (aquelas que [não] deveriam ser) as “Ultima Verba” do vencedor do conflito, e termina o poema em prosa “L’Ange” depois de duas décadas de trabalho sobre esse texto. Seguindo a escritura diária dos *cahiers* de Valéry e as notas do curso de poética ministrado pelo poeta no *Collège de France* naqueles anos, a tese busca apreender como as estratégias poéticas das obras analisadas – “Ultima Verba”, “L’Ange” e *Mon Faust* – são concebidas para enfrentar os acontecimentos esmagadores daquele período. Com efeito, elas modulam recursos sensíveis, significativos e formais do ato poético, pondo em contradição as forças heterogêneas do discurso e sua dicção, da voz e do pensamento (*lógos e foné*), ser e convenção, estabelecendo uma implicação recíproca do poético e do político: o poeta como político profundo, entre as *majorités* do som e do sentido. Essa implicação põe em jogo a autonomia e a soberania da linguagem poética, os modos de circulação do discurso numa sociedade democrática e o gesto do poeta frente às aporias do processo de escrita. Desse modo, procura-se menos revelar a política de suas escolhas (as vias que o escritor abre ou fecha; ainda que isso seja parte do problema, não é o principal) do que pensar na *política de sua poética*, perceptível na modulação das diferentes maneiras de ver que compõem o poema, uma modulação que cala ou interrompe, escuta ou prolonga suas hesitações. Assim, veremos que os dilemas da *fiducia* política e da ciência moderna – elaborados nos *brouillons* do ciclo fáustico e nas notas do curso de poética – reencontram a hesitação prolongada, o inacabamento e infinetização contínua do ato poético, sempre em curso de driblar injunções fiduciárias e técnicas, num momento em que a Europa moderna tinha mais do que nunca carência de repensar os pactos, moedas, projetos e o próprio “para, [vencedor, nesse] momento” em curso na literatura e na comunidade.

Palavras-chave: 1. Paul Valéry. 2. Teoria Literária. 3. Literatura Francesa. 4. Poesia e Política. 5. Literatura e Filosofia.

ABSTRACT

LUCAS, F. R. **The poetic and the political: last words of Paul Valéry**. 2018. 250 f. Doctoral thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2018.

The thesis aims to study the relations between the poetic and the political in the writings of Paul Valéry from 1940 to 1945, a time crushed by the war and the last years of the poet's life. This study covers a period that goes from the summer of 1940 – during the last weeks of the Battle of France, when Paris was occupied by the Germans and the poet, sheltered in the country's north, starts to write the third *Faust* that for a long time he wished to write – up to May 1945, in the pinnacle of the *Libération Française*, when the writer publishes in a Gaullist journal (those that should [not] be) the *ultima verba* of the war's winner, and completes, after two decades of writing labour, the prose poem "L'Ange". By following the *cahiers* daily writings and the *Collège de France's* course in poetics lesson notes of those years, we seek to understand the strategies conceived to confront the period's crushing events, specially in the analysed texts – *Ultima Verba*, *L'Ange* and *Mon Faust*. In fact, they modulate the aesthetic infinity's sensible, significant and formal resources in the contradiction of the heterogeneous forces of the discourse and its diction (its elocution), voice and thought (*logos* and *phone*), being and convention, thus establishing a reciprocal implication of the poetic and the political: the poet as a profound politician who works between the majorities of sound and sense. This implication reflects upon the poetic language's autonomy and sovereignty, the discourse circulation modes in a democratic society and the poet's act in relation to the writing process issues. Thus, this gesture would be put in place less for revealing the politics in Valéry's choices (the paths he opens or closes; this is also part of the problem, but it is not the main question) than for thinking about his poetics own politics, one deployed in the modulation of the different manners of seeing implicated in the poem, a modulation that silents or stops, listens or prolongs their hesitations. Then, we shall see that the *fiducias* politics and modern science dilemmas elaborated by the faustic cycle drafts and by the course in poetics lesson notes find themselves in the company of the verse as prolonged hesitation, of the poetic's act incompleteness and infinetization, always in the process of dribbling the fiduciary and technical injunctions, in a time when modern Europe had more than ever to rethink the pacts, currencies, projects and even the "stop, [winner, in this] moment" that had currency in literature and community.

Keywords: 1. Paul Valéry. 2. Literary Theory. 3. French Literature. 4. Poetry and Politics 5. Literature and Philosophy.

RÉSUMÉ

LUCAS, F. R. **Le poétique e le politique: derniers mots de Paul Valéry**. 2018. 250 f. Thèse niveau Doctorat – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo, São Paulo, Brésil, 2018.

Cette thèse se consacre à l'étude des relations entre le poétique et le politique dans l'écriture de Paul Valéry entre 1940-1945, des années écrasés par la guerre, celles aussi qui sont les dernières de la vie de l'écrivain. L'étude concerne donc une période qui va de l'été 1940 – quand la France perd la bataille contre les allemand, Paris est envahie par les nazis et Valéry, abrité au nord du pays, se met à écrire le *troisième Faust* qu'il voulait longtemps écrire – jusqu'à mai 1945, à l'apogée de la Libération Française, quand Valéry publie dans un journal gaulliste (ceux qui [ne] devaient [pas] être) les *ultima verba* du vainqueur du conflit, et termine, après deux décennies de travail d'écriture, le poème en prose « l'Ange ». En suivant l'écriture journalière des *cahiers* et les notes du cours de poïétique donné par le poète au *Collège de France* dans ces années-là, on cherche à saisir les stratégies poétiques conçues pour faire face aux événements historico-politiques accablants d'alors, notamment dans les textes analysés – *Ultima Verba*, *L'Ange* et *Mon Faust*. En effet, ils *modulent* les ressources sensibles, significatives et formelles de l'infini esthétique, les puissances hétérogènes de la voix et de la pensée (*lógos* et *phoné*) dans la contradiction du discours et de sa diction, de l'être et la convention, en établissant une implication réciproque du poétique et du politique : le poète en tant que politique profond, entre les majorités du son et du sens. Cette implication met en jeu l'autonomie et la souveraineté du langage poétique, les modes de circulation du discours dans une société démocratique et l'acte du poète à l'égard des dilemmes de l'écriture. Ainsi cherche-t-on moins à dévoiler la politique de ses choix (les chemins qu'il ouvre ou ferme ; bien que cela en fasse partie, ce n'est pas l'enjeu principal) qu'à penser à la politique même de sa poétique, décelée dans la modulation des différentes manières de voir qui composent le poème, modulation qui tait ou arrête, écoute ou prolonge leurs hésitations. Ainsi verra-t-on que les dilemmes de la *fiducia* politique et de la science moderne élaborées dans les brouillons du cycle faustique et dans les notes du cours de poïétique retrouvent l'hésitation prolongée et l'inachèvement et infinitisation continue de l'acte poétique, toujours en cours de dribbler les injonctions fiduciaires et techniques, cela dans un moment où les apories de l'Europe moderne auraient plus que jamais besoin de repenser les pactes, les monnaies, les expectatives et le propre « arrête-toi, [vainqueur, sur le] moment » en cours dans la littérature et dans la communauté.

Mots-clé: 1. Paul Valéry. 2. Théorie Littéraire 3. Littérature Française. 4. Poésie et Politique. 5. Littérature et Philosophie.

ABREVIATURAS

- (algarismos romanos)** – *Cahiers* (edição fac-símile integral). Paris: C.N.R.S., 29 volumes entre 1957 e 1961.
- OEI** – *Oeuvres I* (ed. estabelecida e anotada por Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957.
- OEII** – *Oeuvres II* (ed. estabelecida e anotada por Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957.
- CHI** – *Cahiers I* (ed. estabelecida, apresentada e anotada por Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, 1974.
- CHII** – *Cahiers II* (ed. estabelecida, apresentada anotada por Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, 1974.
- CMT** – *Cahiers Paul Valéry 2. « Mes théâtres »*. Paris : Gallimard, 1977.
- Anrq** – *Les Principes d'An-archie Pure et Apliquée*. Paris: Gallimard, 1984.
- C1, C2... C13** – *Cahiers: 1894-1914*. (ed. integral estabelecida, apresentada e anotada por Judith Robinson-Valéry, Nicole Celeyrette-Pietri e outros). Paris: Gallimard, 14 volumes a partir de 1987.
- Vues** – *Vues*. Paris: La Table Ronde, 1993.
- DDD** – *Degas Dança Desenho* (tradução de Christina Muracho e Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- PTTT** – *Peri tôn toû Theoû ou « Des choses divines »* (texto estabelecido por Julia Presler) Paris: Éd. Kimé, 2005.
- Alfb** – *O Alfabeto* - tradução de Tomaz Tadeu, organização, posfácio e notas de Michel Jarrety. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- Corresp** – *André Gide – Paul Valéry. Correspondance* (1890-1942). Paris: Gallimard, 2009.

Lista dos dossiês de manuscritos do Mon Faust (número, título, tipo)

- NAF 19035:** *Prefácio, e Lust, ou a Donzela de Cristal. Atos I e II*. Datilografia com correções autográficas.
- NAF 19036:** *Lust ou a Donzela de Cristal. Ato III*. Datilografia com correções autográficas.
- NAF 19037:** *Lust ou a Donzela de Cristal. Ato I*. Projetos e Fragmentos. Manuscritos e datilografias.
- NAF 19038:** *O Solitário. Atos I e II e esboço de um Ato III*. Datilografia com correções autográficas.

- NAF 19039:** *Meu Fausto*. Provas tipográficas da edição das “Cento e Um”, 1941.
- NAF 19040:** *Caderno de rascunho para Meu Fausto* (fim de 1940 – início de 1941).
- NAF 19041:** *Estudos para Meu Fausto*. Manuscritos e datilografia.
- NAF 19042:** *Notas extraídas dos Cadernos, relativas ao tema do Fausto*.

Lista dos dossiês de manuscritos do Curso de Poética (número, título, tipo)

- NAF 19087:** *Curso de poiética*. I. Programas e relatórios. 1937-1945.
- NAF 19088:** *Curso de poiética*. II. Ano 1937-1938. I. Aulas datadas (e não datadas), fragmentos redigidos.
- NAF 19089:** *Curso de poiética*. III. Ano 1937-1938. II. Notas classificadas por temas.
- NAF 19090:** *Curso de poiética*. IV. Ano 1937-1938. III. Notas diversas e notas dos cadernos.
- NAF 19091:** *Curso de poiética*. V. Anos 1938-1939 e 1939-1940.
- NAF 19092:** *Curso de poiética*. VI. Ano 1940-1941.
- NAF 19093:** *Curso de poiética*. VII. Ano 1941-1942.
- NAF 19094:** *Curso de poiética*. VIII. Anos 1942-1943 e 1943-1944.
- NAF 19095:** *Curso de poiética*. IX. Ano 1944-1945.
- NAF 19096:** 1º ano (1937-1938). Caderno de rascunhos.
- NAF 19097:** 1º ano (1937-1938). Caderno de rascunhos « Poiética ».
- NAF 19098:** 2º ano (1938-1939). Caderno de rascunhos « Poiética II ».
- NAF 19099:** 2º ano (1938-1939). Caderno de rascunhos « Curso ».
- NAF 19100:** 3º ano (1939-1940). Caderno de rascunhos « Poiética III » (de 5 a 19 de janeiro de 1940).
- NAF 19101:** Année 1937-1938, et année 1941-1942. Caderno de rascunhos « Poiética (in fine) e Descartes e diversos ».
- NAF 19102:** 5º e 6º anos (1941-1942 et 1942-1943).
- NAF 19103:** 6º ano (1942-1943). Caderno de rascunhos (resíduo).
- NAF 19104:** 7º ano (1943-1944). Caderno de rascunhos « Poi ».

Sumário

1

Sumário.....	12
0. Poeta entre guerras (reintrodução).....	13
1. Última Verba? (<i>contradição</i>)	28
2. Narciso e Proteu (modulação).....	99
3. Fausto em curso (infinetização).....	164
4. Política do ato poético, poética do ato político (reconclusão)	215
5. Bibliografia	222
6. Anexos	239
7. Notas de Fim.....	240

Poeta entre guerras (reintrodução)

O poético e o político: dois mundos, e muitos modos de relacioná-los, mesmo talvez quando se diz que um não tem nada com o outro. Na “Resposta a uma pesquisa (sobre a coisa literária e a coisa prática)” (OEI^a, p. 1148) feita pelo jornal *Candide* em 1933, Valéry dirá ser “sempre possível escolher as ‘definições’ da política e da literatura de maneira que elas se excluam ou então que elas se acordem”¹. Nesse ponto, observa-se como nossa questão não se inicia propriamente com uma definição, pois essa surge desde o início ligada a uma escolha, ainda que talvez arbitrária ou inconsequente. Para o poeta, tal escolha é uma decisão singular dependente dos caracteres e circunstâncias, uma decisão que, como veremos, enfrentaria uma multidão de acontecimentos e forças heterogêneas, irredutíveis umas às outras. Nesse enfrentamento, diz Valéry, é possível perceber que, entre a atividade poética e a ação política, não haveria soluções gerais ou limites formais muito claros, mas uma *multiplicidade de graus*.

Isso levou a imaginar que o intervalo entre o poético e a político seria habitado por uma infinidade de combinações, em contínua troca e desequilíbrio de forças. Cada combinação seria o ponto singular de uma torção poético-política formada por polos que nada mais são do que nexos relacionais, cuja “pureza” não os estabiliza na identidade declarada ou no *télos* subentendido de um sentido ou conceito, mas necessariamente conduz à dobra, à passagem para outro estado.

Nas páginas seguintes, tentaremos expor como essa hipótese se construiu ao longo de nossas interpretações de “Última Verba”, “L’Ange” e *Mon Faust*, escritos que Valéry produziu nos últimos anos de sua vida, marcados duramente pela segunda guerra mundial. Essas interpretações se valeram intensamente da leitura de alguns dos ensaios sobre poética e dos textos sobre política que o escritor publicou, principalmente no final dos anos 1930, às vésperas do conflito armado. Também se valeram da força inquietante da escrita privada produzida pelo poeta durante esse mesmo período, trabalho que hoje podemos encontrar em seus últimos *cahiers* (cuja publicação se iniciou em 1957) ou no

^a Ver lista de abreviações nas páginas 10-11. As citações de obras de Paul Valéry serão referidas por essas abreviações no próprio corpo do texto, entre parênteses. Por sua vez, as citações de outras obras serão sempre referidas *nas notas de fim*, sequenciadas por número e divididas por capítulo, nas páginas finais. As citações em língua estrangeira serão apresentadas no corpo do texto em tradução livre para o português (salvo se indicado em contrário), com o texto original transcrito igualmente nas *notas de fim*, junto com suas referências bibliográficas. Assim, deixaremos as notas de rodapé – sequenciadas por letras (a, b...) a cada página – livres para a apresentação de implicações e variações de elementos discutidos no corpo da tese. Nas notas de rodapé, textos da bibliografia secundária serão sempre transcritos em tradução livre para o português, salvo quando indicado em contrário.

“petit carnet”, escrito entre 1936 e 1938, de título *Principes d’anarchie pure et appliquée* (Anrq), que só veio a público em 1984.

Antes de passar à interpretação dos textos mencionados, algumas considerações iniciais se fazem necessárias: retomemos aquela resposta de Valéry à enquete do jornal. Veremos que, diante daquele complexo espaço entre o poético e o político, “ocorre de a Torre de marfim emitir ondas poderosas, que ela mesma desconhece²” (OEI, p. 1149), e é comum ver a política empregar em seus debates as ideias que algum intelecto elaborou apenas para si mesmo. Em meio a essas vibrações intensas cruzando o limiar poético-político, Valéry não estranhará a existência de certa confusão, em meio à qual é possível que se enganem tanto aquele que acredita agir politicamente quanto aquele que nem sequer pretende ou imagina causar mudanças políticas importantes.

Na travessia da heterogeneidade entre as duas esferas da experiência, o equívoco – ainda que assimétrico, como veremos – não é privilégio ou fardo exclusivo de uma ou de outra. Mais do que isso, nessa equivocidade mesma, seria possível perceber que o elo entre o poético e o político tem uma tenacidade arditosa, capaz de se afirmar, se manter e até mesmo se fortalecer quando é negado ou adiado. Questionar esse tipo de relação /inclusão que subsiste ou até mesmo se fortifica pela disjunção/exclusão será boa parte das preocupações desta tese.

Sendo assim, por um lado, nosso trabalho não poderá deixar de interrogar teorias que afirmam uma relação *necessária* entre *arte e sociedade*, como a *Teoria Estética* de Adorno, para quem a arte moderna se torna criticamente social justamente ao se opor dialeticamente ao mundo reificado³. Deverá ter no horizonte reflexões sobre a ligação – também tida por *necessária* – entre *a arte e o político*, como na implicação recíproca, rítmica e subjetiva do poético, do ético e do político, em Meschonnic⁴, ou na escrita como reordenação das formas de visibilidade e de dizibilidade, na partilha do sensível e do mundo comum, em Rancière⁵.

Por outro lado, veremos como muito de nossa questão se decide ao interrogar o estatuto dessa *necessidade* insuperável da ligação entre o poético e o político. Afinal, pouco se diz ao simplesmente postulá-la, o problema está no modo como ela funciona, sobretudo nos textos analisados. Nesse sentido, ao longo de nossa leitura, suspeitaremos continuamente da necessidade supostamente irrevogável desse elo entre o poético e o político. Como afirma Jean-Luc Nancy, nele pode atuar veladamente um pensamento que nos prende à identidade de um destino, seja o da “nação”, seja o da “república” ou da “humanidade”⁶. Seguindo ainda os passos desse filósofo francês, é possível afirmar

que melhor seria a poesia cuja ligação com a política estivesse desoperada (*desoeuvrée*) e que não tivesse na *polis* o lugar onde suas condições de possibilidade são encontradas, mas o lugar a partir do qual ela irrompe⁷, fruindo então o espaço de uma democracia tendo “portanto, como axioma, que nem tudo (nem o todo) é político. Que tudo (ou o todo) é múltiplo, singular-plural, inscrição em cintilações finitas de um infinito em ato (‘artes’, ‘pensamentos’, ‘amores’, ‘gestos’, ‘paixões’...)”⁸.

De todo modo, vê-se não ser por acaso tantas hipóteses e desejos se animarem e se confrontarem nesse espaço paradoxal! Nas idas e vindas entre poesia e vida, o poeta se faz o agente da arte soberana, um ser soberano no extremo do possível da linguagem, como diz Bataille⁹; torna-se o representante do sujeito social oprimido pela frieza da vida moderna e racionalizada, segundo Adorno¹⁰; explora a indistinção tendencial entre linguagens poéticas de abertura de mundo e formas intramundanas de argumentação racional, nos termos de Rancière¹¹; ou ainda pode desativar, tornar inoperante a função comunicativa da língua, liberando-a a um novo uso possível, como sugere Agamben¹². Dentre essas e outras teorias ou narrativas da relação do poético com o político, algumas são explicitamente pensadas com Valéry (como a de Adorno¹³), outras se colocam a certa distância dele (como a de Rancière¹⁴). Mas que vínculos poético-políticos seriam legíveis a partir da *escritura* e da *reflexão poética* e *política* valeriana nos anos 1940? Sobretudo se for considerado que ela *sempre* zela por sua expressão formal nos poemas, na prosa poética, nos ensaios políticos etc.?

Bastam poucas considerações gerais sobre Valéry para se ter ideia da dificuldade enfrentada ao tentar responder tal pergunta. Estamos diante de um escritor muitas vezes lembrado como um paradigma da *art pour l’art* e da indiferença política do artista. Essa imagem foi construída *apesar* de um corpus textual que não apenas tem considerável parcela de escritos políticos, mas que, a partir de 1920, publica efetivamente mais textos sobre questões históricas e políticas do que criações poéticas e reflexões sobre arte¹⁵.

E, ainda assim, como reconhece Serge Bourjea, o pensamento político de Valéry permanece mal conhecido. Isso tanto em razão da distância entre o que o poeta publicou e o que ele escreveu em seus *cahiers* acerca do político e da política, mas também por causa do caráter esquivo – duplo e inacabado, como veremos – de seu pensamento e de sua escritura¹⁶. Por isso, alguns aspectos gerais e introdutórios sobre a recepção da obra de Valéry talvez sejam úteis:

Como afirmou recentemente William Marx¹⁷, à imagem do poeta consagrado à torre de marfim e indiferente ao mundo comum vinculou-se constantemente a ideia de

autonomia do texto, autorregulação da literatura, bem como a existência de um caráter próprio ao texto poético – e diríamos: mesmo que esse “próprio” fosse negativamente determinado em relação ao social e ao político. Seriam esses três princípios nitidamente discerníveis nos textos de Paul Valéry que lhe justificariam a atribuição de uma poética impessoal e formalista.

Com efeito, essa leitura parece justificada quando se leva em conta a dimensão pública dos escritos do poeta francês, principalmente a partir dos anos 1920. O jovem discípulo de Mallarmé dos anos 1890 – que ficara mais conhecido por textos em prosa, como a *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* e a *Soirée avec M. Teste*, do que por seus poemas, e restara praticamente em silêncio, quase sem publicar nada de 1897 a 1917 – volta com tudo à cena literária ao fim da primeira guerra, com a publicação de *La Jeune Parque*^a. A partir daí, segue-se a escritura dos poemas de *Charmes*, como *Le Cimetière Marin* e *Ébauche d'un Serpent*, escritos que, já no início da década de 1920, darão a Valéry a notoriedade que o levará à academia de letras em 1926 e a uma forte presença nas instituições culturais do universo político europeu até sua morte, em 1945.

Como mostra ainda William Marx, a institucionalização de Valéry como escritor reconhecido a partir dos anos 1920 é inseparável de seu esforço de defender e difundir o que seria não apenas a sua poética, mas a poética da tradição Poe-Baudelaire-Mallarmé, autores já certamente consagrados no meio artístico e na crítica da imprensa francesa, mas até então deixados de lado pelo mundo universitário da época, mais ligado à crítica impressionista, ao historicismo e aos resíduos de romantismo. Vinculando a sua própria prática artística àqueles três grandes poetas do século XIX, o autor de *La Jeune Parque* elabora a teoria poética formalista que lhes dará abrigo na universidade, publica textos, apresenta conferências, escreve inúmeros ensaios sobre Mallarmé ou outros poetas, todo o material depois integrado aos diversos volumes de *Variété*, com seus *études littéraires* e suas reflexões poéticas e estéticas (OEI, p. 427, 1153). Por isso, Valéry também se torna, de certo modo, grandemente responsável pela difusão dos já citados pontos-chave do que atualmente chamaríamos de *vulgata* do formalismo literário: autonomia do texto, autorregulação da literatura, distinção da criação poética¹⁸.

^a Vale lembrar que o *timing* dessa volta de Valéry à cena poética se deveu não apenas à tenacidade da escrita de *La Jeune Parque*, composta entre 1913 e 1917, no auge da guerra, mas também àquilo que se seguiu depois: o enorme vazio do mundo literário e artístico pela morte prematura de tantos jovens artistas e escritores no campo de batalha, vazio que transformou consideravelmente o campo de forças do debate poético, recolocando em questão o legado de Mallarmé (Marx, 2002, p. 72-87).

Concomitante à institucionalização de sua prática e suas teorias sobre a forma e a criação artística nos meios universitários e culturais, intensifica-se o engajamento de Valéry nas discussões sociais e políticas: uma vez mais, veremos o jovem escritor que publicara numa revista londrina em 1897 o ensaio “La Conquête Allemande”, texto de penetrante visão acerca da modernização metódica, eficiente e fria do estado alemão no fim de século – se tornar, entre 1918 e 1940, o autor de célebres ensaios e conferências políticas como “Discours de l’Histoire” ou “Fonction de Paris”, incluídos depois seja na seção de *Essais Quasi-Politiques de Variété* (OEI, p. 971), seja no volume *Regards sur le Monde Actuel* (OEII, p. 913). Com isso, ao longo de todo o período entreguerras, veremos o poeta tomar a palavra no quadro de instituições como Sorbonne, Université des Annales, Academia Francesa, Centro Universitário Mediterrâneo, Sociedade das Nações e outras, tanto para enunciar as considerações políticas de um texto como “La Crise de l’Esprit”, em 1919, quanto para refletir acerca das questões poéticas de uma conferência como “Discours sur l’Esthétique”, em 1937. Nesse período, Valéry assume o papel de “Bossuet da Terceira República” – como dirá um tanto autoironicamente a André Gide (Corresp, p. 513) – ao mesmo tempo em que conduz todo seu engajamento político na direção de um grande pacto continental, de tal modo que o poeta será depois considerado um precursor da união europeia, um *européen avant l’Europe*¹⁹.

Podemos imaginar o impacto que a segunda guerra e a ocupação nazista dentro do território francês terão sobre Valéry em 1940. A tragédia fará real a ameaça acerca da qual o poeta prevenira os países europeus em todos os seus *essais quasi-politiques*. Pois o que o escritor não se cansa de mostrar, desde o lugar institucional que ele ocupa nos anos 1920/30, é justamente a *defasagem* dessas instituições políticas e culturais – nas quais pulsava o assim chamado espírito europeu (OEI, p. 1001) – em relação a todas as transformações sociais e econômicas causadas pela aceleração técnica da *machine à vivre* (OEI, p. 1027). Diante delas, mesmo a sabedoria e as estratégias políticas de um Maquiavel seriam anuladas pela velocidade e ubiquidade dos problemas (OEI, p. 1141).

Talvez o elemento mais importante dessa defasagem, como veremos ao longo da tese, seja o desajuste entre, de um lado, a medida da percepção humana e da ideia de *homem* subjacente tanto às leis constitucionais quanto às manobras e especulações da política (OEI, p. 1017), e, de outro lado, as escalas de grandeza heterogêneas da matéria que é explorada e rentabilizada pelos novíssimos dispositivos técnicos que conquistam a ubiquidade, seja para reproduzir obras de arte, seja para disseminar meios de destruição (OEI, p. 921; OEII, p. 1284). Nesse desajuste, diz Valéry, nossos julgamentos se tornam

equivocos: a mesma pessoa pode ser tida por responsável e irresponsável, “de acordo com a ficção que adotamos no instante”, estejamos no campo jurídico ou no campo da biologia ou da psicologia. O homem pressuposto pelas noções de cidadão, contribuinte, eleitor etc. não é o mesmo homem que as ciências e as técnicas permitem definir (OEI, p. 1017²⁰). Segundo o poeta, essa equivocidade tenderia a ser resolvida em favor do maior poder de ação dos dispositivos técnicos, o que esvaziaria paulatinamente o lastro fiduciário das instituições políticas, criando uma situação de indeterminação e incerteza nas coisas públicas assombrada pela falta da decisão unívoca e soberana, tal como atesta a ascensão das ditaduras na Europa dos anos 1930 (OEI, p. 964; OEII, p. 977) e, por fim, a “*Fiducia* devorando seus filhos”, a *Europa expirante in media insanitate* a partir de 1939 (OEII, p. 444; NAF 19041, f. 37).

Nesse tempo crítico, a vanguarda da inteligência europeia tremerá ao contemplar os efeitos do progresso que ela impôs à terra e se refugiará na consistência meramente formal do próprio pensamento – o *cap pensée* de Monsieur Teste, como dirá Walter Benjamin em seu texto sobre o sexagésimo aniversário de Valéry em 1931²¹. Ora, será justamente nesse ponto que veremos a grandeza da escrita diária e pessoal dos *cahiers*, que não só subjazia à atuação fortemente pública assumida pelo poeta a partir de 1920, mas já se configurava como esforço de livre experimentação de pensamento-e-poética – de hesitação entre poética-do-pensamento e pensamento-da-poética, para usar os termos de Michel Deguy²² – empreendido no comecinho de cada manhã, desde 1894 até 20 de julho de 1945, dia da morte do poeta, totalizando mais de 50 anos de trabalho. Apesar dos esforços de Valéry para organizar os *cahiers* e publicá-los, especialmente a partir de 1940, como veremos no terceiro capítulo, somente a partir de 1957 é que eles começam a ser conhecidos.

Intensificada a partir dos anos 1970, a publicação dos *cahiers* ganhará extrema importância. Pois ela revelará o funcionamento de outra poética nos textos privados de Valéry²³, uma poética que zela pela experiência do ser *vivente e pensante*, com todo seu implexo de afecções e de pensamentos (CHII, p. 1107, XI, 1926; p. 560, XXIX, 1945), e cuja articulação com a dimensão pública e formalista teria um caráter sigiloso, como se o acordo entre as duas facetas da poética valeriana fosse um verdadeiro segredo de Estado e, mais que isso, sobredeterminasse o modo como o poeta enfrenta a crise e o esgotamento fiduciário das instituições da Europa do entreguerras, a situação crítica de sua política e de seu valor na era da universal reportagem e das práticas econômicas e sociais determinadas pelos dispositivos técnicos, fatores da instabilidade que levaria o

continente à segunda guerra, nos anos 1940^a. Com a aparição dos *cahiers*, boa parte da crítica valeriana realizou uma revisão estrutural dos conceitos até então sedimentados, isso ao ponto de Brian Stimpson – crítico inglês que participou da edição integral dos *cahiers*, co-organizou o volume de ensaios sobre o poeta para a coleção de estudos franceses da *Cambridge University*²⁴ e escreveu artigos fundamentais acerca da noção valeriana de *modulação*²⁵, muito importantes para nossa tese – acreditar, somando-se tudo, que Valéry proporia efetivamente uma poética da subjetividade, multiplicidade e singularidade das perspectivas, ligando o momento criativo à percepção subjetiva e não à obra em si, e sua forma²⁶.

Por ora, retomando termos do artigo de William Marx sobre as duas poéticas de Valéry²⁷, diríamos que a leitura formalista tradicional tanto quanto talvez essa outra, em que todos os privilégios são rendidos ao sujeito, seriam insuficientes para dar conta da conjugação esquivada e aporética daquilo que seria a um só tempo uma poética *dupla*, pois cindida em dois lados (poética da forma x poética do ser vivente e pensante), e também *inacabada*, pois continuamente premiada pela irreducibilidade de suas forças heterogêneas. Vale observar aqui o que significaria essa heterogeneidade: não se trata de afirmar que a poética legível nos *cahiers* se opõe à poética formalista defendida em público, nem de negar o formalismo, sintetizar um elemento contraditório e depois sair em busca de uma reconciliação entre eles – mesmo que seja para negar tal possibilidade. Também não se trata de um simples aperfeiçoamento da mesma poética, como se os *cahiers* revelassem os níveis mais avançados e esotéricos de uma mesma doutrina. A poética dos *cahiers* é *heterogênea* à poética pública simplesmente porque se implica no mesmo problema, pensando-o, porém, no quadro de outro sistema conceitual – implexo, modulação, harmônico, série corpo-espírito-mundo etc. – outra linguagem e, sobretudo, numa *escala de grandeza diferente*.

^a Os textos de Valéry sobre política publicados no período entreguerras são analisados por Jacques Derrida no livro *L'Autre Cap*, em que o filósofo relaciona os pensamentos do poeta francês a uma tradição moderna e europeia de pensamento da crise, “o momento da decisão, o momento do *krinein*, o instante dramático da decisão ainda impossível e suspensa, iminente e ameaçadora” (1991, p. 35). Entre a primeira e a segunda guerra, essa tradição crítica teria passado, segundo Derrida, pela forma husserliana de uma crise das ciências europeias; pelo discurso heideggeriano acerca da destituição (*Entmachtung*) do espírito europeu; e pelas reflexões valerianas sobre a crise do espírito como crise do capital europeu (o pensamento) diante das novas questões políticas no horizonte. Retomaremos as ambíguas considerações de *L'Autre Cap*, sobretudo para expor a discreta mas decisiva diferença que essas possuem em relação às implicações políticas da segunda e sigilosa poética de Valéry, que já seriam, aliás, presentes na leitura dos *cahiers* e alguns textos do poeta francês feita por Derrida no ensaio “Qual Quelle: les sources de Valéry” (1972, p. 325-363; cf. também 2008, p. 253-275).

Em outras palavras, se a poética dos *cahiers* desvela uma dimensão esotérica, um segredo de Estado da escritura valeriana, não o faz para se opor nem dar seguimento à poética formalista. As duas faces se implicam e se mantêm irreduzíveis uma à outra, prolongando o *inacabamento* de sua articulação recíproca, da partilha público/privado ao longo das cinco décadas de *cahiers*, sobretudo na década de 1940, quando os limites das duas poéticas se tornam mais hesitantes, a tentativa de organizar e publicar o imenso volume de escritos diários se intensifica, explicitando-se no propósito mesmo do novo pacto mefistotélico do *Mon Faust*. Com isso, o inacabamento-duplicidade da poética valeriana assume papel ativo, *inachevant* tanto quanto *inachevé*²⁸, que sobredetermina a releitura dos textos de Valéry – hoje, reler o clássico “Situação de Baudelaire” ou um trecho dos *cahiers* é hesitar entre as duas poéticas heterogêneas – e também caracteriza a liga do poético e do político: de modo inicial, afirmaríamos que a tensão entre as duas poéticas aciona forças que consagram o poeta numa função formalmente soberana sobre a linguagem e, ao mesmo tempo, depõem tal soberania poética em favor da experiência de transformação e refinamento do ser vivente-pensante.

Seria nesse ponto que o conceito de *voz*, como ainda lembra Marx, demonstraria sua importância. É na *voz* que se tensionariam as duas poéticas heterogêneas de Valéry, bem como seus papéis políticos distintos – o formalista e soberano em conjugação tensa com a abertura às forças equívocas hesitando entre corpo e intelecto. Esse importante papel da voz se intensifica no curso de poética dado pelo poeta no *Collège de France* a partir de 1937. Em sua aula inaugural, Valéry afirma: toda obra de espírito só existe em ato e o poema escrito no papel, tenha regras fechadas ou abertas, é apenas uma coleção de signos excentricamente reunidos. O que mudaria tal estado de coisas é a voz, a voz precisa (“la voix qu’il faut”), sem a qual tudo voltaria a ser arbitrário (OEI, p. 1349). A princípio, essas afirmações reforçam a poética formalista: mais que traços escritos sobre a folha, uma obra poética imporia sua própria voz, uma voz que realiza a passagem do arbitrário ao necessário e que, tem, portanto, uma função decisiva, pública e soberana.

Contudo, o que define a exatidão necessária dessa voz seria precisamente sua ligação contínua com outra voz, com a voz do outro, *uma voz que vem e deve vir* (OEI, p. 1349). Esse encontro de vozes acionaria uma latência, ao longo da qual uma mesma obra possibilitaria múltiplas leituras, correspondentes à pluralidade e às tensões dos caminhos abertos pelo escritor durante seu trabalho de escrita. Nesse instante tomado por hesitações e desejos, dá-se o confronto paradoxal de diferentes mundos, irreduzíveis um ao outro, encenados pelo movimento contínuo da hesitação poética entre a Voz e o

Pensamento, entre o Pensamento e a Voz (OEI, p. 1333). Assim, é a discernibilidade mesma da poesia em relação à prosa que, na era da inflação publicitária e da ubiquidade das obras de arte, vem se desligar do *hic et nunc* fixado por ritos sociais, bem como da medida – mutável, mas sintetizável – da percepção humana orientando a interação entre forma e expressão nos diferentes gêneros poéticos – para vir se debruçar sobre essa voz que prolonga o estado estético, desassegurando todo critério exterior de distinção do poema que não seja posto à prova da enunciação em ato, da generalizada hesitação²⁹ entre seus sistemas e materiais heterogêneos, aí incluídas as regras tradicionais da rima e da métrica^a. Assim, à esteira do esgotamento do lastro de distinção poética do verso, o gesto valeriano vem deslocar, reabrir a possibilidade do poema no refinamento infinito das transições e dos intervalos, como diz Michel Deguy³⁰.

Nesse ponto, é preciso estar atento às mudanças que atingem o próprio tecido da historicidade e levam Valéry a inverter a clássica metáfora da dança poética – que antes associava à prosa a lentidão e o desbotamento da mediação convencional no acesso ao significado, e à poesia uma capacidade de motivar o signo, vivificando e energizando o sentido³¹ – para transformar o poema numa dançante hesitação que prolonga e alenta a passagem pelo ato de significação, uma hesitação que “difere da dúvida tal como agir difere de falar. É a linguagem e seu papel que faz a diferença” (XXII, p. 443)³². Essa inversão implicaria uma transformação no engajamento mesmo do ser com a linguagem, não mais submetido ao *télos* formal da prosa intramundana de uma revelação unívoca, mas desdobrada sempre na *equivocidade*, na *hesitação entre*: “entre prosa e poema, por exemplo”, diz ainda Deguy, levando poesia e pensamento a girar “no círculo que anela pensamento-da-poética e poética-do-pensamento”³³. Para Valéry, prolongar a hesitação

^a O fragmento de *Rhumbs* com a célebre definição valeriana de poema (“O poema – essa hesitação prolongada entre o som e o sentido”, OEII, p. 637) parece vinculado estreitamente à reflexão sobre os versos, cuja “força... deriva de uma harmonia indefinível entre o que eles *dizem* e o que eles *são*” (OEII, p. 637). Parece-nos, porém, que Valéry, pelo menos aqui, ainda se situa próximo a Mallarmé, para quem “a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a literatura; Que verso há tão logo se acentue a dicção, ritmo desde que estilo” (2013, p. 2, trad. Álvaro Faleiros e Luiz Carreira). Se, com essa afirmação, o poeta do lance de dados não limita a literatura ao discurso versificado, mas, pelo contrário, abre a noção de verso a outros modos de dicção que não apenas o da articulação vocal, como sugere Siscar (2010, p. 103-119), então, seria possível, a partir de um diálogo com a crise de verso mallarmaica, compreender o “Discours sur l’Esthétique” de Valéry. Nesse texto, o poeta de *La Jeune Parque* pensa a ligação entre o texto e sua dicção como uma *contradicção* (OEI, p. 1307) que demove o discurso de sua finalidade dada e o transforma num ato cuja necessidade está inteiramente rendida aos contrastes que movimentam a hesitação prolongada entre o discurso e sua dicção. Desse modo, longe de estar preso a polos fixos que determinariam o “próprio” do poema ou do verso, a hesitação poética valeriana seria uma força de abertura a outras maneiras de organizar o sentido.

é tornar possível produzir e apreender os detalhes mais sutis da experiência, matizes e nuances hesitando entre presença e ausência, corpo e discurso, modulando as ordens de grandeza heterogêneas dos diferentes sistemas e materiais (gráficos, visuais, fonéticos, sonoros, sintáticos, semânticos, formais, referenciais etc.) do ato poético e até mesmo de nossa percepção, em resposta – como veremos – às imposições dos dispositivos técnicos sobre o corpo, bem como ao esgotamento fiduciário do discurso histórico e político^a.

Assim, a hesitação poética desativará toda exigência formal ou expressiva, todo regime de relações que se queira unívoca, soberanamente *posto* – para então prolongar a heterogeneidade da relação entre os regimes reciprocamente *expostos*, a equivocidade de suas diferentes normatividades, sejam elas formais, significativas ou outras, o poeta sendo o “político profundo” que, ao sobredeterminá-las mutuamente, suscita as forças imprevisíveis, vivas e variáveis do acaso (OEII, p. 566)^b. Ao acionar tal força hesitante, *o poeta se torna um político entre duas « majorités »^c*, quais sejam, o som e o sentido,

^a Como veremos com mais vagar no terceiro capítulo, o esgotamento fiduciário das instituições do estado-nação europeu e o surgimento da democracia de massas na esteira da difusão dos dispositivos técnico-científicos promovem, para Valéry, um saber orientado por médias e estatísticas, já próprios à financeirização da economia, que o poeta analisa desde o final do século XIX e que se desdobrará mais explicitamente nos séculos seguintes (Goux, 2000). É para lidar com o esvaziamento da *fiducia* dos discursos histórico-políticos sem recair nas determinações biopolíticas unívocas das estatísticas que veremos a hesitação prolongada tornar sua própria historicidade ao mesmo tempo *radical* – aberta à contingência, irreduzível à causalidade historicista – e distorcida, pois equivocada por materialidades e normatividades heterogêneas que sustentam tal irreduzibilidade (cf. Provase, 2016).

^b Assim, o próprio poema, ao alentar infinitamente seu ato, será percebido inicialmente como entrada do pensamento numa dinâmica de menor liberdade, esteja escrito ou não em verso. Fora da hesitação prolongada, todas as formas – não só as tradicionais – seriam arbitrárias, signos inertes no papel, à espera de um ato que as conjugue com evocações, conjurações e seduções concorrentes e equívocas, levando a dificuldade inicial da forma a um estado de maior liberdade, em que mesmo a métrica tradicional – tendo ainda um valor estratégico, de norma já partilhada com o leitor – vem romper com a ilusória espontaneidade e fluidez do pensamento comunicativo, prosaico ou expressivo.

^c “Mas o verso... exige... certa união muito íntima da realidade física do som e das excitações virtuais do sentido. Ele demanda uma espécie de igualdade entre as duas potências da fala. O poeta é um político que usa de duas ‘maiorias’” (OEII, p. 1257). Trata-se de trecho retirado do texto « De la Diction des Vers », publicado em 1926 e depois incluído em *Pièces sur L'Art*. Veremos ao longo da tese as consequências desse intervalo poético entre som e sentido, voz e discurso, as duas mencionadas « majorités ». Vale a pena notar a plurivocidade da palavra “majorité”, que indica o agrupamento de vozes com poder de decisão em uma assembleia ou corpo eleitoral tanto quanto a idade a partir da qual se é reconhecido como plenamente responsável, alguém capaz de se conduzir a si próprio, isso não somente no caso do cidadão comum, mas também no caso do delfim/soberano. Tal questão relativa seja ao ponto de passagem entre *foné* e *logos* (a transformação da multiplicidade das vozes em univocidade do sentido) seja ao ponto de passagem entre *zoé* e *biós* (a vida nua, supostamente incapaz de se conduzir, e a vida política, supostamente capaz de fazê-lo) é objeto de inúmeros debates na filosofia política contemporânea, entre os quais aquele entre Agamben (2004 e 2007) e Derrida (2008), que acompanharemos com mais detalhes ao longo da tese.

ou melhor, a presença escrita e vocal da matéria significante enunciada em ato e a virtualidade do referente, do significado, da língua e suas combinações (OEI, p. 1356).

Existiria, portanto, uma *política do ato poético e de sua hesitação prolongada entre som e sentido no interior do verso*. Essa seria nossa mais importante hipótese. Na ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e deve vir, a poética dupla, inacabada e *inachevante* de Valéry mostraria como *son* e *sens* são apenas nomes para intensidades diferidas na relação entre os ritmos e os acentos da voz, “que são coisas diretamente do ser”, e as convenções culturais e linguísticas, “que são emprestadas à vida exterior” (OEI, p. 1356)³⁴. Por isso, como veremos ao longo da tese, o ato poético valeriano traria consigo uma política de hesitação do ponto de viragem na dicotomia som e sentido, dicotomia essa que se modularia em outras: pensamento e voz, *phoné* e *logos*, *bios* e *zoé*, corpo e linguagem, natureza e cultura, presença e ausência, bem como produção e consumo, trabalho e dispêndio etc.^a. Essa política, mais sigilosa que pública tal como a duplicidade, inacabamento e heterogeneidade constitutiva da poética de Valéry, seria mais bem compreendida a partir dos princípios de an-arquia pura e aplicada (Anrq, 1984), também publicados postumamente, como veremos.

Essa política então se mostraria contraposta à política do discurso comunicativo, que depende de um ponto tautológico e soberano de fundação, instaurando seu princípio de equivalência e interditando toda hesitação acerca dele. Foi essa contraposição entre a política do ato poético e a política da linguagem instrumental que nos levou a interrogar se o escritor assumiria alguma forma de soberania sobre os poderes sociais do discurso.

Afinal, segundo Valéry, para que o poeta evitasse a adesão impensada às crenças políticas do momento e superasse imposições fiduciárias ao seu redor, seria necessário cumprir o programa delineado na conferência “Poésie et Pensée Abstraite”, de 1939: assegurar-se do próprio pensamento, ou melhor, realizar *a limpeza da situação verbal* que lhe concedesse uma posição não mais amarrada à banalidade do uso instrumental e cotidiano da linguagem (OEI, p. 1316-1318).

^a Ao longo dessa tese, tentaremos mostrar como essa hesitação prolongada entre som e sentido diz respeito a uma *política da voz*, na intersecção entre *bios* e *zoé*, *logos* e *phoné*, enunciado e enunciação. Cf. Dolar (2006, p. 105-124), para quem a voz ocupa estruturalmente a mesma posição da *soberania*, conceito que, ao menos desde Bataille (2004, p. 183-218), tem ocupado uma posição crítica nas reflexões acerca da relação entre o poético e o político. Cf. Agamben (1993, p. 143-150; 2005), Derrida (1967b, p. 369-408; 2009; 2008), Nancy (1986, 2008, p. 56-57) e outros. Haveremos de retomar esse denso diálogo da filosofia contemporânea, explorando os pontos de convergência e divergência entre os seus participantes, de modo a pensar as forças poético-políticas atuantes na escritura valeriana.

Entretanto, se só há arte poética desde que se consiga estabelecer esse lugar aparentemente acima da vida e até da lei comum, estaríamos então afirmando que a poesia é um campo ocupado por lances de expressividade excepcionais e arbitrários, que se afirmam indiferentes a qualquer compromisso *ético*, poético ou político firmado anteriormente? Por outro lado, seria possível negar essa incômoda conclusão sem reprimir ou até mesmo censurar a força de questionamento e transformação do mundo, que toda arte supostamente guardaria? Como lidar com essa ética aporia que reverbera na intersecção mesma do poético com o político?

Eis o conjunto de interrogações que nos guiou desde o início.

E o primeiro passo dado para tentar respondê-las foi interpretar o escrito “Ultima Verba” (OEII, p. 1159), publicado em maio de 1945, plena celebração da *Libération* francesa. A leitura abriu caminho à historicidade dos problemas políticos enfrentados pela escritura desse texto, cuja aporética enunciação “pronuncia e institui” (quais [não] deveriam ser) as últimas palavras do vencedor da guerra. E o ponto de maior tensão nesse embate pelo lugar soberano de instituição performativa do mundo comum a ser construído depois de sofridos anos beligerantes se deu justamente sobre a contradição do ato que vem realizar o decreto solene, congregando o poeta e o vencedor, colocando em disputa a soberania política e a soberania poética a partir da voz que vem enunciar os *ultima verba* da guerra contra o nazifascismo.

O segundo passo procurou então compreender para onde levava a contradição, bem como as implicações dos sistemas que ela acionava (*boucheoreille*, *quirophtalme*) no ato de escrever, ponto de convergência e modulação entre a apreensão escópica da escrita e a vibração de sentido captada por uma escuta que excede a audição inteligível^a. Ali se encontram a voz sutil de Mallarmé e o céu estrelado de *Un coup de dès...* (OEI, p.

^a Pôr-se à escuta do cruzamento desses dois sistemas foi muito importante para nosso questionamento do estatuto político do ato poético, questionamento esse que foi orientado pelo livro de Bourjea sobre o sujeito da escritura em Valéry (sobretudo seu capítulo “Voir la voix”, in: 1997, p. 121-155), pelo ensaio de Derrida acerca da voz valeriana (1972, p. 325-363) e, ao final, pelo livro *À l'Écoute*, de Jean-Luc Nancy, que trabalha precisamente essa noção de escuta excedendo o *entendre* do estrito significado das palavras e fazendo ressoar o sentido ao longo de uma dicção que precede, acompanha e sucede o ato de escrita (2002, p. 67-69). Cf. também Zular (2014) para a implicação dos sistemas *boucheoreille* e *quirophtalme* no poema “Ébauche d'un serpent”.

622-630), bem como os dilemas de Narciso e Eco. Por isso, tal constelação de questões poéticas é lançada a partir de uma interpretação da prosa poética de “L’Ange”, texto que retoma o constante diálogo do poeta com o universo do mito de Ovídio e que, depois de mais de duas décadas de trabalho (Teixeira, 2002), foi terminado e datado no mesmo mês e ano do surgimento de “Ultima Verba”^a.

O terceiro e último passo consistiu em uma análise de toda a escritura do *Mon Faust* durante os anos 1940, considerando não apenas os esboços publicados em 1941, mas também os manuscritos e estudos do ciclo fáustico, que acompanharão o poeta até a morte em 1945. Os duetos de Fausto e Lust na primeira parte, bem como os diálogos de Fausto com o Solitário na segunda, seriam constituídos precisamente sobre as questões tratadas respectivamente nas análises de “L’Ange” e de “Ultima Verba”, no bojo dos problemas poético-políticos que interrogaremos ao longo da tese. Em diálogo contínuo com as notas do curso de poética ministradas pelo poeta entre 1937 e 1945 no *Collège de France*, também foi possível destrinchar os vetores do “drama político” que Valéry pretendia inserir em seu “III^{me} Faust”, contrapondo a tensão entre a fiducia política e a ciência moderna, tal como refletida por Valéry em seus ensaios *quasi-politiques*, à cena da instituição do papel-moeda no Segundo Fausto. Nessa contraposição, Valéry desloca o sentido do “para, momento” fáustico, conduzindo-o ao inacabamento e *infinetização* do próprio ato poético em sua constituição quasi-matérica, quasi-permutativa, hesitando entre presença e ausência, driblando injunções fiduciárias e imposições da técnica. A partir desse deslocamento do *streben* de Fausto, foi possível reavaliar todo o percurso e expor as considerações re-conclusivas.

^a O mito de Narciso e de Eco ocupou Valéry desde antes de 1891 (Lemos, 2010, p. 65) e manteve-se constantemente presente no trabalho de escrita do poeta até a finalização de “L’Ange”, em 1945, passando, antes, pela produção de *Narcisse Parle* (1891), *Fragments du Narcisse* (1917 a 1926) e *Cantate du Narcisse* (1938). Ao longo desses diferentes momentos, lembra Celeyrette-Pietri, modula-se um mesmo drama, um mesmo problema: “aquele do *Todo* que no espelho não vê senão uma *parte*” (1974, p. 9). Porém, se a fragmentação do *Moi* diante de seu estranho reflexo especular, à primeira vista, parece ainda evocar toda uma metafísica do sujeito presa à circularidade do *nosce te ipsum*, da questão que se lança como reapropriação soberana do outro no si, com vistas à autonomia e à autodeterminação da ipseidade e do Eu (Derrida, 2009, p. 47-67), por outro lado, é o cruzamento desse mesmo circuito do ver/ser visto com aquele outro, o do sistema *boucheoreille* (XXIV, p. 106-107), formado a partir da escuta da voz e de seus ecos, que nos conduziria a um ponto cego/surdo a partir do qual seria possível viver uma liberdade que não é mais o poder da presença de um sujeito (Derrida, id, p. 152), mas a ressonância de uma subjetivação na qual tanto a figura do Eu quanto a do Outro se encontram abertas, indeterminadas e mutuamente intrincadas (Nancy, 2002, p. 22-30).

Mas antes ainda de passarmos à tese, uma observação preliminar relativa à forte presença das notas de rodapé ao longo do texto se faz necessária. Elas diriam respeito ao inacabamento que esse trabalho prolonga sobre as questões que ele vai implicando em seu caminho, na heterogeneidade entre as reflexões apresentadas no corpo do texto e as variações desdobradas no pé de página. São, portanto, parte de uma estratégia pensada que, por isso mesmo, deve ser exposta e avaliada quanto às suas consequências e ao seu rendimento. Afinal, um desafio constante e instigante ao interpretar um poema ou texto literário é articular as tensões entre a obra ora analisada e os demais discursos (teóricos, históricos, sociais, filosóficos etc.) empregados em uma determinada leitura. Em poucas palavras: como manter o ponto de torção recíproca entre os dois momentos, prolongá-la, evitando reduzir um polo à condição de exemplo ou meio para o outro? Essa pergunta, longe de ser apenas uma inquietação metodológica, diz respeito à própria implicação pensante do poético e do político, participando, portanto, de sua *hesitação*. Apresentar a teoria e depois entrar no poema? Apresentar os principais momentos do trecho que será analisado e deixar suas implicações teóricas, sociais ou políticas para outro momento? Não há receitas prontas, logo, não há alternativa senão procurar a melhor maneira de acolher o risco, com uma estratégia de leitura capaz de se transformar junto aos textos que ela mobiliza e que a mobilizam.

É na esteira dessa transformação que as notas de rodapé são acionadas. Por isso, a única coisa certa é o encargo desse tipo de arranjo: uma leitura sempre hesitante entre fluência e latência. Como em toda hesitação, começa-se não exatamente *in media res*, mas em algum nó da torção que sobrepõe início e fim, e já (sempre) os sobredetermina, atravessando suas temporalidades heterogêneas. Que não seja, portanto, matéria de surpresa nosso primeiro passo acompanhar as quase-últimas palavras de Valéry, esses *ultima verba* publicados algumas semanas antes da morte do poeta, mas que *iniciam* – justamente! – modulando levemente a famosa frase de Fausto endereçada ao próprio instante que passa, mas deveria parar – “para, momento, tu és tão belo” – caso pudesse satisfizer seu *streben* ilimitado, cumprindo desse modo os termos do pacto-aposta feito com Mefisto. Esse aporético início-fim fáustico cruzando-se com o não menos aporético fim-início dos *ultima verba* valerianos nos reenviará, portanto, aos primeiros esboços do *Mon Faust* e à certa visão de conjunto – mas parcial, aberta, não exaustiva – da escrita valeriana dos anos 1940, bem como à série de questões poético-políticas que a atravessa e instiga.

ULTIMA VERBA

ARRÊTE! ARRÊTE-TOI! VAINQUEUR, SUR CE MOMENT SI HAUT DE LA VICTOIRE. PRENDS UN TEMPS DE SILENCE ET TE DEMANDE CE QU'IL TE FAUT PENSER SUR CE SOMMET, CE QU'IL TE FAUT PENSER QUI NE SOIT PAS SANS CONSEQUENCE.

C'EST UN VOEU, UN SERMENT, UN ACTE SANS RETOUR, UN MONUMENT DE L'ÂME, ET COMME UNE PRIERE SOLENNELLE, QUE TU DOIS, SUR LES MORTS ET SUR LES VIVANTS, PRONONCER ET INSTITUER, AFIN QUE CE MOMENT SILENCIEUX SI BEAU NE PERISSE PAS COMME UN AUTRE.

DECLARE EN TOI ET GRAVE DANS TON COEUR :

QUE LE JOUR NE LUISE JAMAIS OÙ LE SOUVENIR DE CE JOUR DE VICTOIRE PUISSE APPORTER UNE AMERTUME ET UN RETOUR FUNESTE VERS LA PRÉSENTE JOIE ; QUE JAMAIS REVIVANT CE QUI EST AUJOURD'HUI NE TE VIENNE À L'ESPRIT CETTE LOURDE PAROLE :

A QUOI BON ?^a

^a ULTIMA VERBA // PARE! PARE JÁ! VENCEDOR, SOBRE ESSE MOMENTO TÃO ALTO DA VITÓRIA. TOME UM TEMPO DE SILÊNCIO E PERGUNTE A SI MESMO O QUE LHE É NECESSÁRIO PENSAR SOBRE ESSE CUME, O QUE LHE É NECESSÁRIO PENSAR QUE NÃO SEJA SEM CONSEQUÊNCIA. // É UM VOTO, UM JURAMENTO, UM ATO SEM VOLTA, UM MONUMENTO DA ALMA, E COMO QUE UMA PRECE SOLENE, QUE VOCÊ DEVE, SOBRE OS MORTOS E SOBRE OS VIVOS, PRONUNCIAR E INSTITUIR, A FIM DE QUE ESSE MOMENTO SILENCIOSO TÃO BELO NÃO PEREÇA COMO QUALQUER OUTRO. // DECLARE EM SI MESMO E GRAVE EM SEU CORAÇÃO: // QUE O DIA NÃO BRILHE JAMAIS ONDE A LEMBRANÇA DESSE DIA DE VITÓRIA POSSA TRAZER UMA AMARGURA E UM RETORNO FUNESTO SOBRE A PRESENTE ALEGRIA; QUE JAMAIS AO REVIVER O QUE É HOJE LHE VENHA AO ESPÍRITO ESTA FALA PESADA: *E PARA QUÊ?*

1. Última Verba? (contradição)^a

Em 12 de maio de 1945, cinco dias depois de o almirante K arl D onitz ter assinado a capitulação alem a e a guerra encontrar seu fim em território europeu, o parisiense semanário gaullista *Carrefour*^b publicou o enigmático texto de Paul Valéry anteriormente transcrito, a singular contribuição do escritor   edição do jornal que então anunciava o término do conflito bélico em território europeu.

Como observado, o texto reencena e rasura levemente a célebre frase de Fausto que selaria o cumprimento do pacto com o demônio e iniciaria sua prestação de contas: ela é enunciada tanto na cena do quarto de estudo, na primeira parte, quando a aposta é feita (“Se vier um dia em que ao momento / disser: oh, para!  s tão formoso! / Então algema-me a contento, / Então pere o venturoso!”¹), quanto na segunda parte, no último discurso de Fausto antes de morrer (“Quisera eu ver tal povoamento novo, / E em solo livre ver-me em meio a um livre povo. / Sim, ao Momento então diria: / Oh, para, enfim –  s tão formoso!”²) e de se iniciar a disputa escatológico-maniqueísta por sua alma. Se a rasura   leve, não é menos decisiva: entre o “pare, momento” do Fausto de Goethe e o “pare, vencedor, sobre esse momento” dos *ultima verba* de Valéry, *quase* tudo muda – e entra em variação – como veremos ao longo da tese. A começar pela explicitação desse *vainqueur* que vem substituir o belo momento como interlocutor endereçado e devolv lo é habitual função adverbial. Estamos, tanto num caso como no outro, diante de um instante sublime, excepcional, vitorioso e *redentor*, mas, no texto do poeta francês, tais vitória e redenção parecem não mais pretender derrotar e condenar o tempo enquanto tal – pois se endereçam a um vencedor específico, em um momento preciso. Essa precisão, longe de dissolver a aporia contida no desejo e no imperativo de interromper o agora que necessariamente passa, encena sua *contradição* a partir de uma proximidade ainda mais tensa, pois opera, como veremos, a partir da torção entre o que diz o enunciado e o

^a Uma versão resumida deste capítulo foi publicada na forma de artigo (LUCAS, Fábio. “Le poétique et le politique: ultima verba de Paul Valéry” in: * tudes et Recherches en Philologie – Serie Langues Romanes*, « Littérature et Politique », n  21, 2017, p. 112-134).

^b O Institut d’histoire du temps present (Ihtp/CNRS) conserva as edições dos jornais vinculados à resistência francesa, agrupados sob a rúbrica “Presse de la Libération”. Tivemos a oportunidade de consultar o número de 12/05/1945, cuja página 3 – que imprime o texto de Valéry – está reproduzida no anexo A da tese. O jornal traz notícias sobre o fim da guerra e a manchete de sua primeira página diz: “Embaixadores aliados celebram a VITÓRIA!”. O viés político conservador liberal do jornal se explicita em críticas   URSS, em pol micas contra a ala esquerda da *libération* e na celebração da figura do general Charles de Gaulle, estampada junto à manchete, com os dizeres: “depois de tantos dias de misérias, de dores, de sacrifícios, vivemos enfim os dias de Glória: somos vencedores!”.

que faz o próprio ato enunciativo, entre o voto para que nada atrapalhe *esse* momento vitorioso e o gesto que o enuncia, interrompendo as festividades.

Para entender como o texto em seu próprio momento enunciativo se endereça ao *vencedor* e explicita sua presença, quiçá sua particularidade, será preciso levar em conta a constituição simbólica e material do lugar onde “Ultima Verba” é enunciado, a página de um jornal comemorando o fim da guerra, adentrando o espaço público mais cotidiano para suscitar o que seria mais excepcional e soberbo. Essa tensão já aparece no próprio aspecto visual do texto, que varia entre a impressão no hebdomadário e as reproduções posteriores em livro. Se as últimas trazem o escrito todo em letras maiúsculas, com um leve estreitamento na disposição mais centralizada do parágrafo da prece, apresentado por letras visivelmente maiores, e ainda fazem um esforço suplementar de destaque dos caracteres no final, ao trazer a interrogação derradeira “à quoi bon?” centralizada e em itálico; no jornal, apenas a oração solene está em maiúscula e as últimas palavras – “e para quê?” – surgem na mesma linha, sem paragrafação, apesar de estarem grafadas em itálico e com tamanho maior. No final, alinhado à esquerda como uma assinatura, lê-se “Paul VALÉRY, de *l’Académie française*”, explicitação que parece buscar *compensar a ausência de título*^a. Vale notar ainda que a mesma página traz, abaixo e à direita, um poema aparentemente pouco lembrado de Paul Éluard, chamado “D’une victoire”, que ainda nos dará o ensejo de algumas comparações.

Por ora, insistiríamos que o arranjo visual dos caracteres sugere duas imagens textuais: a primeira, a de anúncio de jornal, ou mesmo de pôster publicitário, que seria mais evidente na versão do hebdomadário e se manifestaria tanto na busca recorrente pela atenção dos olhos do leitor quanto pela primeira palavra, um verbo no imperativo, ainda que *tutoyé*, algo incomum nesse gênero. A segunda imagem evoca o epitáfio^b, a inscrição tumular, pelo título latino, “últimas palavras”, mas também pelo alinhamento do texto e pelo imperativo *tutoyé*, mais frequente nesse tipo de escrito.

Por meio dele, ordena-se ao vencedor que pare no momento mesmo de vitória, que deixe de celebrar por um instante e interrogue a si mesmo sobre o que é necessário pensar “sobre esse cume”, pensamento que, assim é sugerido, deve ter algum tipo de

^a Para contrapor as duas impressões, comparar a transcrição do texto na introdução e a encontrada no anexo A. Não sabemos qual teria sido a disposição gráfica efetivamente *desejada* por Valéry, pois a publicação de “Ultima Verba” em *Oeuvres II* (p. 1159) ou em *Vues* (p. 401) é póstuma, e a do jornal pode ter sido decidida pela divisão do espaço com outros textos impressos na mesma página.

^b Agradeço ao Prof. Marcos Siscar por me ter indicado esse aspecto de epitáfio – e suas consequências para a interpretação de “Ultima Verba” – durante o exame de qualificação desta tese.

consequência. Coordenadas abstratas, que, até aqui, pouco ou nada diriam do que se deve efetivamente interrogar ou do como seria preciso refletir. Em princípio, as ordens chamariam a pensar, ponto. Contudo, a reiteração da fórmula “o que lhe é necessário pensar” – objeto daquilo que deve ser *interrogado* – encerra esse parágrafo imperativo como se nele houvesse uma discreta *interrogação*, a ensejar o “c’est un vœu” (“é um voto”) seguinte, que apareceria como resposta a uma pergunta efetivamente feita.

Sendo assim, seria preciso afirmar que, sob a aparente relação paratática entre o primeiro e o segundo parágrafo, haveria *uma insidiosa determinação daquilo que deve ser efetivamente pensado*, ou seja, *pensar um voto, um juramento, um ato sem retorno...* Mais do que isso, na sequência, será o próprio pensamento que se transformará em algo *como* uma oração solene, que o vencedor *deverá* não apenas repetir, mas *pronunciar e instituir* sobre os mortos e os vivos. Consequentemente, após a retomada da linguagem imperativa, será possível ditar as próprias palavras que precisariam ser declaradas e gravadas pelo vencedor, constituindo, desse modo, o rito dessa promessa monumental. O texto se mostraria, assim, como um verdadeiro ardil, capaz de tirar seu interlocutor de uma comemoração de vitória, conduzi-lo a um tempo de silêncio e de interrogação, mas apenas para, em seguida, constrangê-lo a fazer uma prece, a encenar uma liturgia dada. É o poeta quem chama o soberano a cumprir seu papel nessa liturgia instituinte e que lhe dita cada palavra, cada passo.

Se antes, na passagem do primeiro ao segundo parágrafo, o locutor^a respondera (“c’est...”) a uma interrogação que não fora encenada senão obliquamente, ou seja, sob a ordem que ele mesmo fizera ao vencedor (“e pergunte a si mesmo o que lhe é necessário pensar”), agora, o comando de declaração é seguido de uma citação, introduzida pelo sinal de dois-pontos: assim se instaura a partir daqui uma descontinuidade no discurso,

^a Como afirma Benveniste (1974a, p. 258-266, 1974b, p. 79-88), *locutor* é aquele que mobiliza a linguagem em um ato singular de enunciação pondo-se como “eu” no discurso. É “eu” quem diz “eu” e quando o “eu” está dito, *ipso facto*, a enunciação instancia uma segunda pessoa, à qual se diz “tu”, o *interlocutor*. Cf. também Flores, 2013. Sob diferentes ângulos e teorias do sujeito e da escritura, Celeyrette-Pietri (1979, p. 298-363; 1981), Jarrety (1991, p. 65-77) e Stimpson (1995), entre outros, mostram que os *cahiers* de Valéry foram, durante seu longo período de escritura (1894-1945), um grande campo de experiências e reflexões sobre a linguagem *em ato*, jogo de interlocução e implicação mútua entre um “Eu” e um “Você”, como realidades do/no discurso. “Quem, portanto, é você – *Eu sou a Pessoa que Fala!* / Aquela que se nomeia EU e que, de corpo em corpo, / De rosto em rosto e mesmo em toda via => forma <= – / Tem o momento por ato e só sabe fazer Ser” (XXIX, 54). Veremos ao longo da tese as consequências políticas do ato poético valeriano, de sua dicção e *contradição*, como “escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível” (OEI, p. 1357; cf. OEII, p. 958-959).

uma quebra na linearidade sintática acompanhada de um deslocamento de *tom*, que passa do imperativo ao solene, característico de orações e preces, com o uso reiterado dos verbos no modo subjuntivo (que o dia não *brilhe.... possa... venha...*).

Ora, caso se tome a oração cristã do “Pai-Nosso” como termo de comparação, nota-se logo a alternância de verbos no subjuntivo e, depois, no imperativo. Os dois modos verbais exprimem o desejo de performatividade do discurso, ali enunciado pelo mesmo orador. Sem muito sobressalto, passa-se do “seja feita a vossa vontade” ao “o pão nosso de cada dia *nos daí* hoje”. Em “Ultima Verba”, contudo, há uma clara diferença entre a voz que fala imperativamente, dando ordens diretas ao interlocutor, e a voz que efetivamente pronuncia e institui, no subjuntivo lançado sobre mortos e vivos, o seu voto de que nada atrapalhe a alegria presente. Afinal, teríamos, ali, a encenação de um ato de fala dentro de outro, a explicitação de um discurso direto, que delimita e *mostra* a porta de entrada da alteridade dentro do discurso^a.

Que tipo de relação se constrói com essa alteridade explicitamente encenada pelo sinal de dois-pontos, anunciando o que deverá ser declarado e gravado? O que se coloca em jogo quando se decide *mostrar*, pela indicação da pontuação gráfica, esse lugar de passagem? É possível que, ao circunscrever o espaço do heterogêneo, esse tipo de estratégia discursiva queira determinar por diferença o espaço próprio da enunciação em ato. Pois, se, por um lado, delimita-se ali um ponto de *reenvio*, que conduz a uma exterioridade determinada, por outro, esse deslocamento encontra-se escorado pelas marcas explícitas de sua entrada em cena. Seria, assim, o próprio locutor de “Ultima Verba” que se determinaria^b, instaurando uma cisão clara entre as palavras ditas até aqui e aquelas que deveriam ser pronunciadas por seu interlocutor, após o sinal de dois-pontos: palavras, portanto, que também fariam parte de outra enunciação, aquela que,

^a Uma *heterogeneidade mostrada*, tal como concebida por Jacqueline Authier-Revuz (1984, p. 98-111). Esse conceito abarca, segundo a linguista, as formas explícitas de negociação entre o sujeito falante e a heterogeneidade constitutiva de seu discurso. São elas discurso direto, aspas, itálicos, os incisos de glosa etc.; também formas não marcadas, e não menos mostradas, como discurso indireto livre, ironia, pastiche, imitação. Contínuas ou não à linearidade sintática do discurso, essas formas operam uma dupla designação: “a de *um lugar* para um fragmento de estatuto outro na linearidade da cadeia, a de *uma alteridade* à qual reenvia o fragmento” (1984, p. 103). Veremos como se dá essa operação de negociação entre essas duas designações simultâneas em dois momentos diferentes de “Ultima Verba”: O atual e aquele que marca a entrada da fala: “e para quê?”.

^b Ou, como diz ainda Authier-Revuz (1984, p. 105), “o reenvio para um alhures, para um exterior explicitamente especificado ou dado à especificação, determina automaticamente por diferença um interior, aquele do discurso: isso quer dizer que a designação de um exterior específico é, através de cada marca de distância, uma operação de constituição de identidade para o discurso”.

segundo os imperativos encenados em ato, seria realizada pelo *vainqueur*, em seguida ou em um futuro próximo.

Porém, um resto irresolvido parece pôr tudo a perder: completado o mencionado reenvio, seria de esperar que a encenação da oração, a ser posteriormente declarada pelo vencedor, dissesse “que jamais ao reviver o que é hoje não *me* venha ao espírito...”. O que, então, a referência ao interlocutor *tutoyé*, empregada desde o início, ainda está fazendo ali? Como ficaria o texto se a expectativa de uso do pronome objeto da primeira pessoa fosse confirmada? Talvez a delimitação da fala do vencedor se consolidasse sem atritos e a leitura tendesse a acompanhar o reenvio às palavras dele, pondo-o em cena na feitura da declaração solene. Inversamente, a permanência da segunda pessoa embaralha aqueles limites e aumenta a proximidade entre quem dá ordens e quem recebe, talvez explicando retrospectivamente o *tutoiement*.

Nesse sentido, a relação entre o locutor e o interlocutor, nesses *ultima verba* de 1945, é muito diferente daquela estabelecida entre o poeta e o imperador, no poema homônimo de Victor Hugo^a, possível fonte do título latino – e apócrifo – do texto de Valéry. Nos versos de *Les Châtiments*, o vencedor – no caso, um *monarque malandrin* – também aparece *tutoyé*, mas o recurso é empregado em evidente estratégia de rebaixamento à condição de tirano. Ao mesmo tempo, quem declama os versos adquire a condição do herói, daquele que aceita o exílio, e até mesmo o exílio solitário, tão claro lhe está o crime cometido contra o país pelo César francês de então:

Je serai, sous le sac de cendre qui me couvre,
La voix qui dit : malheur ! la bouche que dit : non !
Tandis que tes valets te montreront ton Louvre,
Moi, je te montrerai, César, ton cabanon^b.

Nas linhas acima, nota-se como a interlocução *tutoyée* reforça a ilegitimidade do soberano francês encastelado em seu casebre. Também vemos nesses versos o poeta coberto com pano de cinzas, um sinal bíblico de luto pelo pecado dos homens e de seus

^a “Última Verba” de Victor Hugo é um dos últimos textos de *Les Châtiments* (1853), conjunto de poemas políticos escritos contra o regime de Luis Napoleão Bonaparte, o *vainqueur* questionado nesses versos. A partir da reiteração do mesmo título nos dois textos será possível expor muitas das diferenças entre eles, mas também um amplo diálogo em torno da voz e sua modulação tonal (CHII, p. 1091-1092), a materialidade do signo (p. 1073), a comparação Hugo-Mallarmé acerca da questão do verso (p. 1067) e da desaparecimento elocutória do poeta (OEII, p. 635). Voltaremos ao tenso diálogo com a poesia romântica ao longo da tese.

^b “Eu serei, sob o saco de cinzas que me cobre, / A voz que diz: miséria! A boca que diz: não! / Enquanto seus valetes lhe mostram seu Louvre, / Eu, César, lhe mostrarei o seu barracão” (Hugo, 1853, p. 253-255).

líderes (Et 4; Mt 11) e uma atitude irredutível de quem, nas últimas estrofes, diz preferir o exílio e a oposição ao regime político acusado, mesmo que seja a única pessoa a fazê-lo. Observa-se, portanto, como um mesmo recurso, o *tutoiement*, desempenha funções inversas nos dois textos. No poema de Victor Hugo, deprecia o vencedor e ensea o enaltecimento do poeta; no escrito de Valéry, aproxima e até mesmo confunde as duas pessoas, constituindo uma relação intrincada e de difícil esclarecimento.

Para esmiuçar as implicações dessa relação, talvez seja interessante retomar alguns diálogos possíveis em torno de “Ultima Verba”. Após sua publicação no mencionado jornal gaullista, o texto foi postumamente incluído em dois livros do poeta: primeiramente em *Vues* (1948), depois como apêndice aos *Regards sur le monde actuel*, dentro do segundo volume de *Oeuvres*, da *Pléiade* (1957). Nos dois casos, ele ganhará o título que ficara ausente em sua primeira impressão no hebdomadário e, como seria de esperar, estará no final, reencenado precisamente como *ultima verba*, vocação que só pôde ser intensificada pela contingência da morte do escritor, poucas semanas depois daquele dia 12 de maio de 1945. Estaríamos, portanto, não apenas diante do discurso final que um vencedor deve declarar após uma grande guerra, mas também diante das últimas palavras de um longevo e aclamado escritor, cuja morte, como se sabe, foi a última de um escritor a receber as honras de um funeral nacional etc. (OEI, p. 71).

Muito teria concorrido para a vinculação desse texto à morte do autor e à vitória aliada sobre os alemães em 1945. Contudo, até o momento, vimos como esse vínculo se mostrou cheio de tensões e incertezas. Por isso, talvez valesse a pena voltar algumas páginas nos dois livros anteriormente mencionados e observar dois textos que precedem essas supostas palavras derradeiras: *Respirer* e *Un rien d'évenement*^a. Em ambos, seria possível já notar a presença da duplicidade de “Ultima Verba”, cuja equívoca imagem textual – epitáfio e anúncio de jornal – encena uma palavra que é ao mesmo tempo dita dentro do espaço público e a partir de um lugar quase inatingível (o túmulo). Ambos retornam alguns meses em relação à data de publicação de “Ultima Verba”, e falam dos dias difíceis da *libération* de Paris, da luta dos franceses para vencer a ocupação nazista e recuperar sua capital.

^a *Respirer* apareceu inicialmente em *Le Figaro* de 2 de setembro de 1944 e depois foi incluído, sempre como antecessor de “Ultima Verba”, tanto em *Vues* quanto em *Regards sur le monde actuel*; *Un rien d'évenement* foi a contribuição de Valéry para o livro *Jours de Gloire, Histoire de la Libération de Paris*, que apareceu em 1945. O texto não aparece em *Regards...*, mas foi depois incluído em *Vues*, na mesma sequência de escritos sobre a guerra, em que tanto “Ultima Verba” quanto *Respirer* aparecem.

No primeiro texto, a bravura de algumas mulheres parisienses durante os dias da *libération* desperta no escritor uma sensação de liberdade, essa “força extraordinária, surgida da própria vida”, contra a qual mesmo a tecnologia militar mais sofisticada não consegue prevalecer, mas apenas demonstrar “o que pode fazer uma imensa e ilustre cidade que quer respirar”. Entretanto, quem respira liberdade também “reencontra todos os seus direitos e os exerce contra esse momento mesmo que lhos cede”, uma afirmação difícil de fazer no instante imediatamente após aquele que devolvera tais direitos, mas que expõe o peso da tarefa assumida por quem se tornava livre: resistir aos efeitos de choque e de maravilhamento passivo diante dos acontecimentos, recusar os seus pretensiosos “ensinamentos”, tentar inventar um porvir e tomar cuidado para não entrar nele de costas. Tais sugestões, aparentemente, não estariam sendo consideradas, pois, ao final, lê-se certo desencantamento com a condução atual das coisas: “É por isso que não gosto muito que se fale em reconstruir a França: é construir uma França que eu preferiria que se quisesse³” (OEII, p. 1157).

Un rien d'évenement (Vues, p. 393-396) também volta a agosto de 1944 e às vésperas da *libération* de Paris. A cidade latejava, embora nada aparentemente houvesse mudado. Mesmo focado em seu dever de eterno tecelão das coisas do espírito, o escritor pressente a chegada de ‘acontecimentos consideráveis’. Tal pressentimento, comparável ao despertar do desejo de partir nas aves migratórias, vinha acompanhado de um fator inesperado, o encontro com “as potências, os projetos, as *perspectivas de um ser livre*”. Aparentemente, a expectativa gerada pela iminência de grandes mudanças na cidade e entre seus habitantes reverberava até afetar o isolamento do poeta, reanimando seu trabalho. Veio a noite do dia 24 e “houve canhões pelo ar”. Sob um caos de impressões no qual nada parecia se distinguir do todo, o escritor olha para o céu, tomado pelo ruído das metralhadoras e pela fulguração púrpura dos incêndios espalhados pela cidade. Em seguida, ele decide buscar notícias nas ondas do rádio e...

... eis que uma voz divina se elevou e ela cantava na Ópera de Berlim não sei que melodia de música italiana, cuja frase muito pura se destacava como uma ideia clara sobre o fundo da batalha de ruídos e de explosões por todas as partes... (Vues, p. 394)⁴.

Uma narrativa da *libération* de Paris marcada pela memória de uma música italiana cantada na ópera de Berlim... Mesmo nesse momento crítico, será dito que o escritor não abandonou seu conhecido engajamento pela Europa⁵. Sua preocupação

claramente se distinguia do confuso mar de sentimentos que, naquele momento, perpassava a batalha de ruídos e explosões...

Na manhã seguinte, uma desordem estranha e maravilhosa, a alegria de uma libertação ainda presa às tensões de uma luta que não terminou completamente, bandeiras tricolores em todo lugar e uma multidão que circula alegremente. A confusão e o instante eram então o mestre de todos e o pensamento não conseguia retomar o fôlego diante de tanta ansiedade. O escritor decide acompanhar um desfile militar em *Champs Elysée* e experimenta um mal-estar relativo ao sentimento que parecia ali neutralizar cada diferença entre as pessoas e unificá-las todas em uma única massa uniforme: “Todo mundo estava aliviado, levado pelo mesmo sopro, e a palavra UNÂNIME adquiria um sentido positivo”. Ao retornar para seu isolamento e obra, o escritor é surpreendido por um ataque de riso, que lhe segreda: “Partidos, eu me disse, eles são partidos”. Quatro anos de luta tenaz dos franceses pela liberdade para, no final, em poucas horas, sua conquista se transformar na adesão cega a *um afeto* qualquer, algo risível, mas preocupante: “E o riso do homem livre se transformou em meditação”⁶.

Aparentemente, o mesmo desejo de interromper as celebrações e gritar aquele “Arrête!” no início de “Ultima Verba” seria igualmente legível nesses dois textos. Mas, em vez de dar vazão a esse ímpeto, o escritor então se recolhe ao abrigo de seu próprio riso e reflexão. Ao fazê-lo, reafirma sua condição excepcional, a de um *homem livre* – habitante do *sommet* acima dos *afetos* que dominam as pessoas da cidade – e, por outro lado, único à altura da liberdade que a *polis*, em seu conjunto, respira ou quer respirar^a.

^a A aversão do poeta aos afetos que naquele momento corporificavam a unidade política da França em (re)construção poderia dar a pensar que o *sommet* de “Ultima Verba” só seria acessível por uma descorporificação que sublimasse todo agenciamento libidinal, reafirmando uma política sem corpo, o primado da racionalidade desencantada. Porém veremos ainda como o texto valeriano não apenas reimplica os afetos, mas refina e faz hesitar os limites que partilham afeto e razão, voz e pensamento. Por isso, um debate importante nesta leitura de “Ultima Verba” se desdobrará na discussão sobre a era democrática moderna e seu *sommet*, o lugar vazio do poder como foi teorizado por Lefort (1994). Afinal, para leitores como Laclau (2005, p. 166) e Safatle (2016, p. 21), a dinâmica simbólica do esvaziamento de tal lugar, em Lefort, pressuporia a possibilidade de uma descorporificação plena do poder e recusaria todo e qualquer afeto na política, conservando no *impensado* o corpo fantasmático, teológico-político, que sobra de seu processo descorporificador, e cegando-se para a abertura de corporificações parciais. Leitores como Deguy (2000, p.149-150; 2007, p. 114, 165) ou Marchat (2007, p. 85-108), por sua vez, leem na mesma dinâmica lefortiana de esvaziamento simbólico do poder uma teoria forte da contingência, pensada a partir dos juízos quasi-transcendentais derridianos (que fazem convergir no outro e no contingente tanto as condições de possibilidade do mesmo e do necessário quanto as condições de impossibilidade de uma identidade, necessidade ou poder não diferíveis, fechados em si) e que, portanto, se faria na abertura a elementos que são heterogêneos à toda *idée reçue* de razão ou democracia. Voltaremos a esse debate ao longo deste capítulo.

Contudo, após a assinatura da definitiva capitulação alemã, essa hesitante excepcionalidade finalmente interrompe a festa e ordena ao vencedor que pare naquele instante, e *sobre* aquele cume. Encontra, desse modo, um interlocutor igualmente excepcional com quem partilhar o *sommet* e a prerrogativa de decidir o destino de uma vitória, desde o lugar muito alto em que ela seria, em seguida, solenemente declarada.

Ora, se no poema de Victor Hugo o rebaixamento do príncipe *tutoyé* se fazia à distância, desde o *desterro* do poeta, os *ultima verba* de Valéry, inversamente, encenam e são encenados em um *sommet* que congrega o escritor e o vencedor numa estranha familiaridade. Seria mesmo possível dizer talvez que o poeta volta a cumprir seu papel imemorial de conselheiro íntimo do soberano. Como essa reunião é possível? Como explicar essa repentina familiaridade entre o poeta e o vencedor?

Primeiro excursus: quando e como o poeta é soberano, ou o soberano, poeta

Ora, desde, pelo menos, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (1894), Valéry insiste no problema da mediação linguística de nossa percepção da realidade e lembra que, em grande parte do tempo, a maioria das pessoas vê as coisas por meio da linguagem, e não dos olhos (OEI, p. 1165).

Por isso, uma *boutade* se repetirá moduladamente em diferentes momentos da escritura valeriana: *No começo era a fábula... é o desprezo ou será o Sono^a*, de todo modo, sempre um discurso, ficcional e performativo, dependente da capacidade de se inventar os próprios personagens, ocorrências e teatros à distância da experiência e dos testemunhos diretos (OEI, p. 394); de se buscar em um passado sonhado as causas e os antecedentes que justificam épocas, estados, acontecimentos, seres, princípios, imagens e histórias as mais ingênuas (p. 966, 867); de se esquecer sob as profundezas do Sono o Animal que ressoa o ruído discreto da estupidez dentro de si mesmo (p. 1725; OEII, p. 461); e também – ou sobretudo – *de desprezar, no outro, tudo aquilo que impediria reduzi-lo ou seduzi-lo* (p. 1031).

Pois, como o poeta afirma em “La Liberté de l’Esprit” (texto publicado em 1939 e cuja afirmação, assim veremos, corresponde mais à face formalista da poética dupla de Valéry), antes de trocar coisas, foi necessário trocar signos, instituir uma reserva de capital linguístico, ou seja, de cálculo, narrativas e saberes. Nesse sentido, se o escritor ainda diz *au commencement était le verbe*, trata-se agora da precedência de um (e não

^a « *Au commencement était la fable* » (OEI, p. 394, 867, 966; OEII, p. 694, 796) ; « *au commencement est le mépris* » (OEII, p. 1031) ; ou « *au commencement sera le Sommeil/Soleil* » (OEII, p. 461).

do) *logos* sobre um mundo, então fundado a partir de uma equivocidade enunciativa, igualmente capaz de deslocar ou de realocar o centro do discurso (p. 1084^a).

Assim, em seus últimos *cahiers*, o escritor ainda afirmará que tudo aquilo que é “social” é também linguagem e possui três chefes: a política, a religião e o direito, cada um deles sendo uma aplicação diferente do mesmo poder verbo-social (1944, XXIX, p. 152). A história e as teorias políticas ou econômicas seriam fabricações literárias, e todo começo, toda fundação de realidades seria feita da mesma substância das canções e dos contos que rondam os berços infantis (1943, XXVII, p. 348-349; cf. OEI, p. 966). Por isso, diz um fragmento de *Rhumbs* (1926), os homens de letras seriam o sal da terra, os únicos senhores de si e livres das influências mundanas. Consequentemente...

Resulta disso que o homem de ação clara, grande e ousada não é de um tipo muito diferente desses tipos mestres e livres. Eles são irmãos interiormente.

^a Essa equivocidade aparece em dois momentos diferentes da leitura da obra de Valéry feita por Derrida. Em *L'Autre Cap* (1991, p. 94-98), o filósofo acusa a estratégia, recorrente nos textos políticos efetivamente publicados durante a vida de Valéry, de ainda vincular esse *commencement* discursivo aos poderes fundadores de um espírito pesado e vigilante do sentido da história. Esse recurso tipicamente *neohegeliano* (1987, p. 97-100) seria empregado nos momentos em que a liberdade de criação e interpretação do discurso histórico e filosófico seria considerada, *em uma demonstração histórica e filosófica tida por provada e inquestionável*, como privilégio da Europa, considerada o cérebro do resto do mundo (OEI, p. 995). Em *La Bête et le Souverain* (2008, p. 253-275), por outro lado, uma leitura de *Monsieur Teste* leva Derrida a explorar, de outro modo, a equivocidade e a diferença entre *Fable* e *Verbe* ao final do provérbio: “Não mais no começo era o Ato, nem o Verbo, nem a Fala ou o *Logos*, mas a Fábula, sobre a qual é preciso, porém, lembrar (...) que ela é, tal Fábula, inicialmente uma Fala...” (p. 257). Trata-se, ali, de observar o jogo de marionetes em todo discurso (quem fala as palavras de quem? Quem é ventríloquo de quem?), a partir de *Monsieur Teste*, aquele que teria “matado a marionete” (OEII, p. 17), ou seja, assegurado a liberdade espontânea e soberana de seu *cogito*, de seu “moi je pense”. Por isso, o narrador da soirée com M. Teste crê, talvez ainda um pouco ou *tout bêtement*, que seu forte, como se sabe, não é a *bêtise* (diríamos *le/la mépris(e)* de todo começo fabular). Malgrado o próprio ato de distanciamento e distinção, ele reconhece, *em seu ato enunciativo*, “que é necessário começar pela *bêtise* e por se explicar com ela” (Derrida, 2008, p. 260), ou seja, pôr em questão a “obstinação cabeçuda (têtué)” de uma *arkhé* ou arquissoberania que se mostraria completamente *bête*, até mesmo e principalmente ao tomar sua aversão à *bêtise* como um *conatus essendi*, que “põe na cabeça (se mêt en tête) o continuar a ser, a ser o que ela é, identicamente a si” (p. 259). Estaremos, ao longo da tese, tratando com essa equivocidade própria ao momento decisivo da crise, do lugar de proa do pensamento, o *cap pensée* (OEII, p. 39) que *Monsieur Te(s)te* toma como *sommet* autotélico, autônomo e autoritário – cuja negatividade, pondo-se como regulação transcendental das condições de possibilidade das mudanças de direção e de *cap*, ainda pode ser a garantia da reapropriação e da conservação soberana e tautológica de si –, mas que também pode ser tomado como singularidade a partir da qual irrompem a abertura à alteridade e o encontro com *l'autre cap*, o outro igualmente considerado como diferente de si mesmo, e com *l'autre du cap*, ou seja, “o outro que não obedece mais à forma, ao signo ou à lógica do cap, nem mesmo do anti-cap – ou da decapitação” (1991, p. 20).

(Napoleão, César, Frederico – *homens de letras*, eminentemente dotados para a manipulação dos homens e das coisas – pelas palavras). (OEII, p. 619)⁷.

O soberano e o poeta são irmãos interiormente. E o *sommet* de “Ultima Verba” seria o lugar desse encontro fraternal, um espaço paratópico, excepcional, pois capaz de *começar uma fábula*, inventar outro mundo a partir de outro *logos*, capaz também de reduzir e desprezar tudo aquilo que, nos homens e nas coisas, não serve aos propósitos da manobra verbal em operação. A política seria assim a construção daquelas poderosas ficções que conduzem a vida, mencionadas na carta que Valéry escreve a Salvador Madariaga, em 1933 (OEI, p. 1143). Entretanto, seria preciso ter em mente que essa afirmação é inseparável da análise que mostra como, naquele momento, a situação dela estava em questão, situação que foi uma preocupação constante, pública e crescente do poeta durante essa década, como testemunham textos de *Regards sur le Monde Actuel* (OEII, p. 951-981) e muitos dos *essais quasi-politiques* de *Variété* (OEI, p. 988-1146).

É que o progresso técnico surpreendente naquele início de século XX encerrara a época das coisas lentas e vagas, na qual aquelas ficções eram suportáveis. A situação política e social da Europa então mostraria, de um lado, a eficácia e a precisão cada vez maior da *ideia de homem* definida pela biologia, pela psicologia e pelos saberes implicados na máquina de conservação da vida nua^a – mais e mais potente e complexa –

^a Estaríamos frente ao problema tratado por Agamben em *Homo Sacer I, o poder soberano e a vida nua* (2007), qual seja, o do ponto oculto de intersecção entre o modelo jurídico-constitucional e o modelo biopolítico do poder (p. 14). Na mesma carta escrita a Salvador Madariaga em 1933, Valéry afirma que considera “a necessidade política de explorar tudo o que há no homem de mais baixo na ordem psíquica como o maior perigo do momento atual” (OEI, p. 1143). Um ano antes, ele lembrara, na conferência *La Politique de l’Esprit* dada na *Université des Annales*, que o automóvel, o ioiô, a transmissão sem fio e o cinema trouxeram deveres incontáveis, dissimulados no próprio conforto, multiplicados dia à dia, “pois a organização cada vez mais perfeita da vida nos captura numa rede, cada vez mais apertada, de regras e de restrições, muitas das quais nos são imperceptíveis! *Não temos consciência de tudo aquilo ao qual obedecemos. O telefone toca, e nós corremos até ele*” (p. 1038, grifos nossos). Ora, se a escrita dos *cahiers*, desde seus primeiros anos, é uma estratégia de reunião de vivências e choques visando a posterior elaboração de uma experiência poética (cf. Zular, 2001, p. 126-171), seria como enfrentamento dessa mesma exploração biopolítica dos automatismos do corpo e da mente que o poeta francês lembraria, em conferência dada na universidade de Oxford em 1939, a importância de recuperar uma articulação entre *Poésie et Pensée Abstraite* (OEI, p. 1314-1339) capaz de resistir ao regime de choques da vida moderna. Como se daria essa resistência? A menção ao imperativo de atender o aparelho telefônico evoca certo caso de *Degas Danse Dessin* (OEII, p. 1217): Forain, um amigo do pintor, convidara-o para jantar em sua casa, mas armara antes uma cena para usar seu telefone recentemente instalado e assim impressionar seu convidado com tal nova maravilha técnica, até então pouco difundida. Ao voltar para a mesa de jantar, ansioso pela reação de Degas, o anfitrião o ouve dizer: “É isso o telefone?... Alguém o faz tocar e o senhor vai até lá” (OEII, p. 1217). Como interpretar essa indiferença do artista em relação às coerções biopolíticas

; de outro, o crescente autoritarismo empregado para fazer valer a *ideia de homem* em questão nas leis constitucionais e civis, nas especulações e manobras da política, bem como nas noções de cidadão, eleitor, contribuinte... todas elas cada vez mais risíveis e insustentáveis ante a complexidade do mundo transformado pelo progresso (p. 1143).

Segundo Valéry, esse desequilíbrio entre os meios técnicos de conservação da vida biológica e as forças poético-políticas de invenção da vida comum teria criado uma condição extremamente hostil à liberdade das pessoas, acuadas entre um Estado cada vez mais poderoso – inclusive por empregar em sua administração os métodos e recursos científicos cuja validade atormentaria seus princípios políticos – e um cotidiano a cada dia mais rendido aos choques e automatismos da vida moderna.

Enfim, a questão tão difícil e controversa das relações entre o indivíduo e o Estado se coloca: o Estado, quer dizer, a organização cada vez mais precisa, estrita, exata, que toma ao indivíduo toda a porção que ele quer de sua liberdade, de seu trabalho, de seu tempo, de suas forças e, em suma, de sua vida, para lhe dar... Mas lhe dar o quê? Para lhe dar o que é preciso para aproveitar o resto, desenvolver esse resto?... Essas são partes bem difíceis de determinar. Parece que hoje o Estado o supera e que sua potência tende a absorver quase inteiramente o indivíduo.

Mas o indivíduo é também a liberdade do espírito. Ora, nós vimos que essa liberdade (no seu sentido mais elevado) se torna ilusória pelo mero efeito da vida moderna. Somos influenciados, molestados, bestificados,

cotidianas? Como a poesia poderia resistir às injunções técnicas soberanamente impostas sobre a vida? Pela autoafirmação de um sujeito (ainda mais) soberano, que se recoloca diante da morte como o Senhor na dialética hegeliana do Senhor e do Escravo (Bataille, 1970b, p.326-345)? Pela formação de um sujeito autônomo capaz de suscitar o não-idêntico latente no material poético? (Lembremos que, para Adorno, Valéry cumpre o papel do artista como representante do sujeito social igualmente por “rechaçar a vergonha que converte as obras de arte em meios e os consumidores em vítimas de uma manipulação psicotécnica”, 2003, p. 163); ou ainda pela ação de um vínculo poético-político que pensa e desativa o mencionado ponto oculto de intersecção de *bios* e *zoé*, tornando a linguagem puramente dizível, desoperando determinações biológicas, econômicas e sociais e liberando o corpo para um novo uso (Agamben, 2008, p. 49)? Veremos ao longo deste capítulo, mas principalmente na análise do *Mon Faust*, como Valéry percebeu o crescimento das injunções técnicas e biopolíticas sobre a *machine à vivre*, a defasagem cada vez maior das instituições político-jurídicas em segui-las e regê-las, bem como a fantasmática sobrevivência de suas demandas de soberania e decisão. Para compreender, atravessar e desativar tal demanda fantasmática pelo lugar soberano de fala (Safatle, 2016, p. 40-41), pela última palavra, a hesitação prolongada não apenas deslocaria os limites e os pontos de viragem entre *zoé* e *biós*, poder soberano e poder biopolítico, expondo suas interações e conflitos, fricções e porosidades recíprocas, mas também suscitaria outro modo de limite (mais de um limiar), outro modo de viragem (voragem), não mais cúmplice de uma decisão soberana, solitária e monopolista acerca do que seja um corpo, uma *zoé*, mas que acolha a sobredeterminação de ζωές múltiplas, mutuamente implicadas e irreduzíveis entre si, para retomar o diálogo com *La Bête et le Souverain* de Derrida (2008, p. 407-442).

como presas de todas as contradições, de todas as dissonâncias que dilaceram o ambiente da civilização moderna. O indivíduo já está comprometido antes mesmo que o Estado lhe tenha assimilado inteiramente (OEI, p. 1082, ver também OEII, p. 966-968)⁸.

Expostas na conferência “Le Bilan de l’Intelligence”, dada na *Université des Annales*, em janeiro de 1935, tais palavras davam prosseguimento, dentro da questão acerca da educação pública, às apreensões do poeta francês diante dos desdobramentos da vida política e social europeia daquele período. Valéry percebia como até mesmo as nações consideradas mais liberais haviam “estritamente circunscrito, definido, limitado, escrutado, moldado, registrado as vidas” e como o sistema geral da existência (ou seja, a tal máquina de conservação social da vida) pesava cada vez mais sobre todos, impondo horários, agindo sobre os sentidos, apressando as reações, enfim, reduzindo as pessoas à condição de “produtos de certa organização que tende a torná-las tão semelhantes quanto possível até em seus gostos e em seus divertimentos” (OEII, p. 979)⁹. O milagre do formigueiro humano perfeito e definitivo – prenunciado por Valéry anos antes, na conferência “La Crise de l’Esprit” dada ao final da primeira guerra mundial (OEI, p. 994) – estaria próximo de se realizar.

Segundo o poeta, ao longo dos anos 1930, essa crescente precisão e eficácia na máquina de conservação da vida criava uma ansiedade cada vez maior, um sentimento de indeterminação em relação ao homem (ou à noção de homem) que estaria subjacente a essas transformações. A falência das instituições tradicionais vigentes teria alimentado o surgimento e a imposição de ideias políticas cada vez mais vagas: de nacionalismos extremos, de divisões por raça ou por classe (Anrq, p. 97), ideias sobre as quais poucos conseguiam expor dúvidas, enquanto muitos matavam munidos de falsas certezas sobre elas (OEI, p. 1062-1064).

Ao se ler os dois textos que Valéry escreve sobre a ditadura em 1934, vê-se que essa tensão teria favorecido a ascensão do autoritarismo e da ditadura na Europa. Pois ela alimentava mais e mais o anseio de ver qualquer um decidir e resolver uma situação indeterminada^a, que se prolongava tediosamente^a ou que *supostamente* trazia riscos para

^a Em março, Valéry publica o ensaio “L’idée de dictature” (OEII, p. 970-976) como prefácio de um livro oficial e elogioso sobre Salazar, o ditador português. Três meses depois, vem a público o texto “Au sujet de la dictature” (OEII, p. 977-981), também um prefácio, agora de uma obra escrita por diversos autores e que tratava de diversas ditaduras, em diferentes épocas e lugares. A ambivalência dos textos é perturbadora, uma linha sutil em que se equilibram o fascínio pela ação decidida do tirano (“quando a ditadura é instituída e se a potência do pensamento está, no ditador, à altura de sua potência política, o espírito, *duplamente soberano*, tenta levar ao mais alto ponto a

todos. Instigava também a forte vontade de tomar o poder por completo, não apenas no intuito de resolver – do modo mais preciso, rápido, decidido e, portanto, solitário – as emergências (e quem diz quando há uma?) do corpo político, mas também para...

... refazer a sociedade segundo um plano teórico cujo empreendimento exigiria modificações profundas e simultâneas nas leis, nos costumes e mesmo nos corações (OEII, p. 972)¹⁰.

Por tudo isso, naqueles anos, a ditadura teria se tornado tão contagiosa quanto um dia o fora a liberdade (p. 981). Ela seria o acabamento político do complexo sistema técnico e social de pressões e amarras do qual o homem moderno, mesmo nos países tidos por livres, seria a vítima mais ou menos consciente (p. 980), seria também o ponto de convergência em uma correlação terrível de forças, na qual o poder, quanto mais pessoal se tornava em seu princípio, mais administrativo e impessoal se mostrava em suas formas de ação, cada vez mais reduzidas “à transmissão e à execução automática das ordens vindas do centro e do Único”¹¹ (p. 966), e mais eficientes em submeter todos a uma ideia qualquer e metafísica de homem, submissão que – instigantemente – mostraria o ditador como um artista e as pessoas como material humano de sua arte:

inteligibilidade do sistema social que ele está em condição de modificar”, p. 973, grifos nossos); a reiteração constante de que esse fascínio tem sua origem em um ato reflexo e impensado do espírito, que tende sempre ao seu contrário e que, portanto, imaginaria *automaticamente* uma ditadura ao enfrentar situações prolongadas de incerteza nas coisas públicas; e a igualmente repetida constatação de que todo regime autoritário tratará os humanos como material inerte e passivo dos seus próprios projetos e reservará a uma única cabeça a prerrogativa soberana de pensar. É a partir dessa ambígua e inquietante posição que o poeta constata a volta da célebre imagem do déspota esclarecido, sendo proposta ali e imposta acolá (OEII, p. 981).

^a Em tempos de intensa tribulação política, forma-se “inevitavelmente nos espíritos a ideia do contrário daquilo que é – a ideia complementar da dispersão, da confusão, da indecisão... Esse contrário é necessariamente qualquer um. Esse qualquer um germina em todos” (OEII, p. 978). Eis a faceta mais angustiante do automatismo que conduz o espírito ao desejo de ser guiado quando uma experiência improdutiva de indeterminação se perpetua (cf. Dunker, 2011): é que a ordem parece se impor então absoluta e vazia de determinações, como pura decisão, qualquer decisão, a decisão de qualquer um, ou a decisão de um qualquer, que germina em todos, e manifesta a demanda latente e fantasmática pelo poder soberano, o autoritarismo próprio ao narcisismo do indivíduo moderno (cf. Safatle, 2016, p. 40-41, 78). Em suma, pura negação da alteridade ou da contingência, imposição absoluta da ordem como forma vazia e causa final do que deve prevalecer. Ora, esse reflexo do estado de espírito em direção à impessoalidade vazia da decisão soberana teria intrigante afinidade com a tendência de M. Teste (ou *M. Un Tel* do *Journal de Bord*, o primeiro dos *cahiers* de Valéry) a se tornar, ainda que pela via da mais consciente das operações, *o homem qualquer*, constituído pela afirmação contínua da própria superioridade solitária e ilusória (cf. Zular 2001, p. 209). Se assim for, o *tédio* com que o narrador da *Soirée* e o próprio Edmond Teste se afastam da existência ordinária e cotidiana seria estranhamente *bête* e ainda muito parecido com o reflexo que aciona esse desejo ditatorial de decidir ou ver decidir (cf. Derrida, 2008, p. 266-267), como veremos mais detidamente neste capítulo e na análise do personagem do *Solitário*, no *Mon Faust*, uma reencarnação de Teste.

De todo modo, o espírito só pode, quando se ocupa dos “homens”, reduzi-los a seres em condição de figurar em suas combinações. Ele retém de tais homens apenas as propriedades necessárias e suficientes que lhe permitem... fazer de uma sociedade humana uma espécie de obra... Há algo de artista no ditador, e de estética em suas concepções. É preciso, portanto, que ele molde e trabalhe seu material humano. (OEII, p. 974^{a12})

Há algo de artista no ditador e de estética em suas concepções^b. Tendo em mente a ressalva de um sutil distanciamento, o “como se” subentendido nesse “algo de”, vê-se que, ao trabalhar seu material humano, o político encenaria um papel algo semelhante ao do poeta, pois, supostamente, ambos disporiam de uma matéria inerte sobre a qual poderiam aplicar soberanamente sua vontade e sua razão. Consequentemente, a obra –

^a Nesses anos, Valéry insistirá em muitos momentos de seus ensaios e considerações políticas publicadas (OEI, p. 1142; OEII, p. 931, 968, 972) ou mantidas nos *cahiers* (CHII, p. 1481, 1508-1509, 1522, 1531 etc.): toda política pressupõe uma ideia metafísica de homem, mais ou menos vulgar e grosseira em seu *commencement* ficcional e em seu desprezo fundador pela alteridade. A questão que urge nesta tese é saber se a analisada produção literária de Valéry, em sua ligação com a política, estaria presa ao destino de produtora dessas ficções do político, de sua performatividade e daquele *mépris* originário pelo outro... ou se, longe disso, ela poderia pensar outra forma de começo, um começar sempre-já hesitante e cuja hesitação liberasse (desconstruir, desativar, desoperar...) o político de sua submissão metafísica à determinação de uma ideia de homem, transformando-o no encontro litigioso de mundos antagônicos (Rancière, 1995a, p. 48-49) ou da partilha de diferentes vozes (a que existe e a que vem) e metafísicas singular-plurais (cf. Nancy, 2008, p. 60; 1982, p. 67-68, 82-83), com suas múltiplas experiências e concepções do humano. Veremos adiante como essa questão é pensada a partir da reflexão sobre a violência – conservadora, fundadora ou destruidora do direito no ensaio *Zur Kritik der Gewalt* (1986) de Walter Benjamin, ponto de partida do projeto de Agamben em torno da vida nua e do *homo sacer* (2007) e de um debate com Derrida (2007, p. 43-58; 87-103) acerca da possível desconstrução dessas oposições benjaminianas e da contaminação diferencial da passagem da fundação à conservação do poder, estratégias conceituais concorrentes no tratamento de nossa questão e cujo debate será aprofundado na sequência desta tese.

^b Essas reflexões aproximariam o *sommet* de “Ultima Verba” do que Benjamin denunciou como a estetização fascista da política naquele período? (1983, p. 34). Difícil responder, pois a equivocidade do *commencement* valeriano conduz à implicação recíproca de poesia e política e mostra como uma distinção inequívoca entre ambas dificilmente não poria uma determinação abstrata do que deveria ser o “próprio” de uma ou outra. De todo modo, o problema permanece: não ficaríamos reféns dessa indeterminação e da incapacidade de distinguir um espaço “propriamente” artístico, composto de linguagens poéticas de abertura de mundo, e uma dimensão “propriamente” comum, idealmente feita de modos de argumentação já legitimados em uma forma específica de vida? Pelo contrário: a dupla poética de Valéry evitaria manter uma oposição comprometida de antemão com um impensado consenso no discurso, encerrado em seu próprio *conatus*, avesso ao acontecimento, à *contradicção* enunciativa, uma oposição em vigor pelo mero fato de vigorar (“historicamente”, “contextualmente” etc.). *Por sua vez, insistir na equivocidade poético-política agenciará uma produção contínua de diferenças e de variações, curva assintótica em direção aos menores intervalos e aos detalhes mais sutis* (cf. Zular, 2001, p. 68), *a partir da inscrição concreta na enunciação singular, na historicidade radical* (cf. Meschonnic, 2006) *e distorcida* (cf. Provase, 2016) *em que emerge o seu ato de fala.*

seja a sociedade humana, seja o poema – surgiria como fruto de uma decisão milagrosa e imotivada, um ato performativo absoluto, que “pronuncia e institui” uma ordem inteligível, erguida sobre o caos pela força bruta da assinatura indelével de seu criador.

Assim, como pura resolução e declaração de um *que haja ordem...* (e que nenhuma amargura ou retorno funesto incida sobre sua alegria presente), o esteta-ditador teria vencido a guerra, o caos e a morte, para então poder decidir o que estaria incluído e o que *excederia* a sua obra poética, a nova comunidade política em criação. Sua soberania consistiria, assim, em pôr o limite que separa a normalidade da exceção, para retomar a célebre definição de Carl Schmitt¹³. Afinal, em tempos de contagiosa ditadura, seria difícil subestimar uma obra como a *Politische Theologie* do jurista alemão, publicada em 1922. Ela recupera uma intrigante analogia entre o milagre e a decisão excepcional, o legislador soberano e a divindade onipresente, tomando essa analogia como pista até a origem teológica da secularizada teoria do Estado moderno¹⁴. Cumprido o trajeto, chega-se ao *século XVII*, de Pufendorf na Alemanha, de Hobbes e do artificioso leviatã na Inglaterra¹⁵, e também de Descartes e do rei absolutista francês, com sua posição política considerada rigorosamente análoga ao lugar de Deus no sistema cartesiano, iniciador da forma do mundo e seu contínuo fiador e mantenedor¹⁶.

Ora, em muitos momentos de sua escrita, nos *cahiers* e nos *essais* publicados, Valéry também retorna ao século XVII e observa na centralização do poder nas mãos da monarquia francesa o início dos problemas poético-políticos relativos à soberania e ao desejo de submeter tudo e todos a um único e solitário *sommet*, desejo que não apenas teria sobrevivido, mas também se intensificado com a democracia moderna rendida aos automatismos condicionantes da mera vida^a (cf. OEII, p. 965; CHII, p. 1543 e Anrq, p.

^a Nesse sentido, ganha importância a reflexão, já mencionada na introdução, acerca do estatuto da história, do discurso histórico, e do regime de historicidade próprio à questão poético-política em torno do biopoder. Pois vemos como Valéry aponta fatores históricos – o processo de formação e centralização da monarquia e do estado francês, em seguida os avanços técnicos que manipulam a matéria em escalas de grandeza heterogêneas à medida da percepção humana – para tentar dar conta desse problema. Mas como ler esses apontamentos de um autor que considerava a história como um gênero literário que não se reconhece como tal? (OEII, p. 1544, 1549). Essa pergunta ressoaria no pensamento contemporâneo da relação entre o poético e o político, linguagens de abertura de mundo e linguagens de argumentação intramundana, como quando Rancière nega a suposta especificidade moderna ou fascista da estetização da política denunciada por Benjamin (cf. nota anterior), afirma que a política sempre teve dimensão estética ao criar as formas de visibilidade e de dizibilidade do mundo comum (1995b, p. 8) e propõe outra maneira de compreender os tempos e os regimes da arte (2005a, p. 27-44). Ao retomar esse problema a partir da partilha de *logos* e *phoné* em Aristóteles, o filósofo francês não deixaria de apontar a radical implicação entre as questões da historicidade, da partilha poético-política e do surgimento do biopoder. Isso fica mais claro no debate de Derrida e de

21). O interesse do poeta pelo século de Richelieu e do rei sol^a se demora em uma intrigante contenda entre Pascal e Descartes¹⁷, mas também cruza ocasionalmente com La Fontaine, cujas fábulas morais e políticas visando os grandes, a corte e a justiça, segundo Valéry, não deixariam dúvida de “que ele apreciava apenas mediocrementemente o regime absoluto”¹⁸. *Pretensamente distraído*, o fabulista seria um observador impiedoso do sistema e dos costumes de seu tempo (Vues, p. 162).

Há muitos outros desdobramentos a se tirar dessa imersão no século XVII bem como do diálogo com Carl Schmitt (sobretudo a partir de Walter Benjamin^b), mas, por enquanto, reteríamos apenas a intrigante relação – observada por Valéry – entre as fábulas de La Fontaine e o poder monárquico.

Agamben: esse também retoma a questão a partir da cisão *logos e phoné, bios e zoé* (1993, p. 147), reservando, contudo, o advento do biopoder como acontecimento fundador no limiar foucaultiano da passagem da idade clássica à moderna (2007, p. 12, 125). Para o filósofo da desconstrução, porém, é justamente esse tipo de operação sobre a historicidade que faria problema, pois uma questão como a biopolítica – que questiona precisamente as partilhas implicadas no próprio ato de questionar – teria de renunciar a categorias como “acontecimento fundador da modernidade”, tanto para observar como essa fundação tida por absolutamente original estaria atravessada pela iterabilidade e por uma cadeia diferencial que a excede (haveria um biopoder novo e moderno, mas o biopoder como tal não seria nem novo nem moderno) quanto para apreender como essa diferença tem lugar sem que nenhuma fundação ou decisão venha assegurá-la ou justificá-la definitivamente (2008, p. 407-443). Voltaremos a esse problema ao longo da tese, ao ver como a hesitação prolongada implica uma historicidade radical (cf. Zular, 2001, p. 85) e distorcida (cf. Provase, 2016).

^a Outra questão latente ao longo da tese é a presença instigante do século XVII na reflexão política de Valéry nos *cahiers* ou nos *Principes d'An-archie* a partir do final dos anos 1930. Nela, a frase atribuída a Luis XIV, « L'État, c'est Moi » (“O Estado sou eu”), é compreendida como « L'État, ce Moi » (“O Estado, esse eu”) e termina na fórmula « L'État est un Moi » (“O Estado é um Eu”), preparando o caminho para que um princípio qualquer, desde que abstrato e vazio, seja entronizado como unidade de medida e equivalência soberana, destruindo a aristocracia, concentrando o poder numa só cabeça (que se cortaria com um só golpe...) e preparando o terreno para a revolução e a democracia moderna (CHII, p. 1516, 1542; Anrq, p. 21-22, 61). Mesmo a leitura valeriana de Pascal e Descartes é atravessada por essa questão política: o primeiro é tomado ora por *bête* que coloca toda sua inteligência a serviço da politiqueria tentativa de convencer e impor sua crença (OEI, p. 468), ora por *ange* anarquista, que vê contra as convenções instituídas e raciocina acima delas (Anrq, p. 19, cf. Blanchot, 1984, p. 249); já o segundo é aquele que ousa um “eu” em ato (OEI, p. 826), um “eu” que nada possui do cartesianismo ortodoxo, pois – longe de substancializar um “eu” soberano tal como Luis XIV – só se faz ao partilhar sua experiência sem nada impor de si mesmo, convidando o leitor a refazer a rota proposta em seu próprio ato de leitura e cogitação (CHII, p. 315; OEI, p. 790), atitude para a qual as manobras do rei sol seriam totalmente inverossímeis (CHII, p. 1478).

^b Luta de gigantes em torno do vazio, nos termos de Agamben (2004, p. 81-98), o debate Benjamin e Schmitt giraria justamente em torno do *sommet*, lugar excepcional em relação ao direito, mas que o jurista ainda pretenderia tomar como condição de possibilidade do próprio direito (2005, p. 12), ao passo que o filósofo o acionaria como emergência de um estado de exceção efetivo, no qual meios puros desativariam o direito e teriam assegurada uma existência plenamente fora dele (Agamben, 2004, p. 92; cf. também Weber, 1992). Retomaremos a questão adiante.

Vimos como e quando o poeta é soberano, e o soberano, poeta. Mas seja quando uma posição de poder já instituída se aproveita dessa intimidade para se sustentar, seja quando essa afinidade poético-política quebra as amarras de tal posição para intensificar o campo do possível, não seria preciso uma distinção decisiva para que os dois papéis não se confundam inteiramente? Ao analisar a situação enunciativa de La Fontaine, Maingueneau – prenunciando o *Homo Sacer* de Agamben^a – vê a mesma proximidade do fabulista com o rei. Ambos estão em um *sommet* donde representam o corpo social do qual são o limite, o limiar igualmente dentro e fora do espaço comum, submetido à lei. Contudo, a partir dessa simetria entre eles, o linguista sugere certas diferenças importantes: ambos possuem uma fala performativa e criadora de mundos, mas, se o monarca profere a lei, o escritor cria ficções que concorrem com a realidade onde a lei vigora. Se o primeiro detém as palavras do poder, o segundo brinca com o poder das palavras, em ambivalência própria ao *sacer* latino, suspenso entre sua já promulgada condenação à morte e a execução capital. Por isso, o fabulista poderia acionar uma enunciação que trama e tece, lá onde a afirmação do príncipe corta e quebra¹⁹.

Fim do excuro: quando e como o poeta é soberano, ou o soberano, poeta

Sendo importante lembrar que, *até agora*, não foram alcançadas as últimas palavras de “Ultima Verba” e tendo em consideração o que já se observou sobre esse texto, pergunta-se: seria possível observar essas diferenças entre a enunciação poética e a voz da lei, compreendidas e afirmadas no espaço mesmo que as reuniria? Como saber se os *ultima verba* do escrito de Valéry tramam ou cortam, tecem ou quebram, dada a encenação equívoca dentro da qual não se consegue distinguir exatamente quem fala, o poeta ou o vencedor? Como fazer essa distinção quando é o próprio artista quem dita quais devem ser as palavras do vitorioso, as palavras que cortam, e, portanto, determinam como deve ser a cerimônia de fundação do novo mundo a se construir?

Afinal, até o momento, temos observado (pela estrutura imperativa e *tutoyée* do texto, por aquele “c’est...” que responde a uma interrogação apenas obliquamente colocada, e pela encenação explícita de um ato de fala no qual persiste um resto da voz do primeiro locutor) como o poeta permanece implicado em todos os níveis da

^a Em nota do curso de poética de 1943 (NAF 19094, f. 107), Valéry também se atenta à figura do *sacer* latino ao estudar a “relação da arte com a vida emotiva e afetiva”. *Sacer* são “certos culpados” dos “amores mais monstruosos” e de “toda uma criminalidade superior” que tanto se distancia de “nossas afecções” e tanto revolta “o coração dos homens” que essas ações horríveis acabam se tornando incompreensíveis e sacras, e seus agentes, tidos como porta-vozes dos deuses e do destino.

enunciação desse escrito, tanto os implicitamente (como na interrogação respondida pelo “c’est”) quanto os explicitamente (a declaração solene) encenados. Nesse sentido, vale notar que, se nos *ultima verba* de Victor Hugo a distância entre escritor e soberano é constantemente sustentada por um único tom, o da indignação, atravessando o poema como um todo, os *ultima verba* de Valéry sobrepõem a fala do poeta e do vencedor, fazendo-as, contudo, passar pelas importantes modulações de tom^a observadas até aqui: do imperativo inicial ao interrogativo da fala pesada, passando pelo solene da oração.

Tais modulações de tom – e de afeto – mostram sua importância nesse momento em que o alívio da vitória aparentemente abafava todo e qualquer sentimento que não congregasse os franceses em torno de uma unanimidade: aquela recusada pelo poeta em *Un rien d’évenement* – talvez por ser cúmplice de exclusões silenciosas, de fábulas encobrindo o desprezado – e que mesmo o poema de Éluard junto ao texto de Valéry no *Carrefour* de 12 de maio alimentava, ao dar vazão, sem muitas reservas, à mesma voz, ao mesmo sopro uniformizante que vivificava as festividades^b.

^a Segundo Valéry, “Hugo não sabe *modular*. Mudar o tom, ato que é filho da divina continuidade da voz, lhe é desconhecido, como ela mesma também lhe é. Trata-se de um grandíssimo poeta cuja voz me é desagradável” (CHII, p. 1091-1092). Por certo, nesse comentário, reconhece-se a presença de Mallarmé: “Ao que me parece brota já tarde uma condição verdadeira ou a possibilidade, de não apenas expressar-se, mas de modular-se, a seu critério” (2013). Veremos a noção de modulação ter um papel-chave na poética de Valéry e revelar transformações importantes não somente no campo literário francês, mas nas relações entre literatura e política ocorridas entre o período romântico e a primeira metade do século 20, especialmente no que diz respeito ao estatuto do uso da linguagem e da literatura como *expressão* ou *tradução* de um conteúdo de pensamento cuja retórica ou estilo não ressoa na voz, não suscita a heterogeneidade de uma dicção, um tom, para retomar as considerações feitas na introdução, em diálogo com Marcos Siscar (2010, p. 213-221). Por isso, as comparações de “Ultima Verba” de Valéry são reveladoras: dentre outras, com “Novíssima Verba” de Alphonse de Lamartine e seu desejo de “dizer a última palavra para a criação”, ali onde os *ultima verba* de Valéry modulam as ideias e desejos em torno dessa fala performativa, derradeira; ou ainda, em outra poética e outro momento, talvez mais próximos do artesanato valeriano com a heterogeneidade material do verbo, “Avant-dernier mot” de Jules Laforgue, com seus jogos de assonância e repetição silábica se prolongando brevemente antes de serem cortadas no fim de cada estrofe, até o último “en vérité, en vérité, voilà”. No capítulo sobre o Fausto de Valéry, voltaremos mais detidamente às transformações poéticas e políticas da poesia francesa ao longo do século XIX.

^b “Sobre uma vitória”, chama-se o poema de Eluard, constituído por quadras de versos com métrica regular e rimas ocasionais (ver o texto original no anexo A): “São cidades estranhas / Que agora conquistamos / Estranhos combatentes / Que agora derrotamos / (...) / Nós os observamos / Eles e sua majestade / sua saúde, sua burrice / e também sua maldade”. O retorno de surrealistas como Éluard, Desnos e Aragon a formas poéticas mais tradicionais durante o período da Segunda Guerra animou as coletâneas *L’honneur des poètes*, publicadas clandestinamente sob a ocupação nazista em 1943 e 1944 e reunindo os poemas da resistência contra o nazifascismo, textos que aparentemente apostam em ritmos mais conhecidos com o intuito de obter uma comunicação mais simples e direta. Esse gesto não deixou de provocar polêmica, como a reação de Benjamin Péret e seu *Le déshonneur des*

Veremos que tais modulações de tom ensejadas pelos *ultima verba* de Valéry – e em intenso diálogo com sua reflexão poética – nos ajudam a compreender os *paradoxos pragmáticos*^a latentes nesse texto. O primeiro deles já seria legível nessa discreta permanência do locutor no ato de fala que ele encenaria para o interlocutor. Pois o que o encenado voto solene afirma é o desejo de que nada interrompa ou atrapalhe a alegria desse dia de vitória, voto que, paradoxalmente, fora ensejado por uma ordem para que a comemoração dela fosse interrompida. O tempo de silêncio e de interrogação tomado para se realizar solenemente a declaração já não seria um modo de perturbar a “present joie”, abrindo espaço à possibilidade de que a memória do dia vitorioso se torne amarga e funesta?

Inserida na passagem do tom imperativo inicial ao tom solene da declaração subjuntiva de seu ato sem retorno, essa primeira torção performativa do texto parece girar sobre os limites da linguagem diante da experiência indizível de um recomeço após as agruras da guerra. Haveria, assim, algo velado na alegria desse dia de vitória, que não estaria dito nem nos comandos, nem na prece, nem na comemoração

poètes, livro escrito no México e publicado em 1945, no qual o poeta afirma não ter encontrado nas coletâneas um “único poema que ultrapassasse o nível lírico da publicidade farmacêutica”, mas sim um retorno à rima e ao alexandrino clássico que, para ele, seria significativo de uma cumplicidade estreita do dogma nacionalista francês, então efervescente, com o dogma cristão-religioso (1996, p. 15). Se chamamos a atenção para esse debate, é porque ele nos exporia as mesmas aporias poético-políticas daquele momento sendo desdobradas em uma via certamente diferente daquela observada na escrita valeriana do mesmo período, via surrealista que, frente ao horror da guerra e à violência da ocupação nazista, ressentia-se de uma expressividade unívoca, apelando seja à suposta autoevidência dos afetos de um clamor simples e direto por liberdade contra opressão, seja à necessidade contínua de mantê-los no campo da transgressão, das forças libidinais opostas a todo fideísmo, incluído o da nação oprimida. Nesse ponto, o surrealismo se revela um romantismo tardio (Gomes, 2017, p. 63), o último aceno talvez da Europa romântica (Deguy, 2007, p. 59; 2016, p. 23). Isso fica ainda mais claro no segundo ponto a se extrair do debate, que também mostra como o retorno às rimas e métricas da tradição pode ensejar as mais diferentes práticas poéticas: no caso dos surrealistas na resistência, era aparentemente questão de tocar nas dicções e ritmos corporais mais habituais, explorando-os para obter uma transitividade mais simples e direta; em Valéry, como observado na introdução, tratava-se pelo contrário de modulá-los, colocá-los em *hesitação* com o sentido, desacelerando ao máximo a passagem pelas palavras e rompendo com o regime do discurso comunicativo.

^a Um paradoxo pragmático, segundo Maingueneau, é uma torção performativa pela qual a moldura da enunciação irrompe dentro do quadro enunciado, deixando exposta uma duplicidade enunciativa, ou seja, a articulação entre aquilo que o texto representa e o acontecimento enunciativo constituinte desse ato de representação (1993, p. 157). Como, por exemplo, na frase “eu sou humilde”, que abre uma contradição entre o que se diz no enunciado e o que se mostra ou se faz com a enunciação. “Ultima Verba” terá ainda um segundo paradoxo pragmático, localizado na passagem da declaração solene à interrogação final, “à quoi bon?”, encenada no próprio ato de sua interdição. Veremos então como a força dessa última torção performativa reverbera e retroage sobre a anterior e até o começo do texto, produzindo possivelmente uma modulação suplementar em seu processo de significação.

interrompida, algo, enfim, carente de palavras – definitivas ou não –, mas que teria uma evidência inegável para quem viveu e celebrou aquele momento imediatamente posterior ao fim do conflito e à vitória sobre o nazismo e o fascismo.

Seria nessa margem aporética – entre a impossibilidade de representar positivamente a experiência dentro do discurso e a imperiosa necessidade de gravar essa representação no lugar mais interior e resistente de si – que o poeta surgiria convocando o vencedor à liturgia capaz de negar e interditar, a princípio *sob seu enunciado*, a possível volta de algo funesto e amargo sobre o indizível daquela memória. A prece solene seria, portanto, um ato *sem retorno*, palavra final que encerra e exorciza um longo conflito; *ipso facto*, ela seria também a fabulação que cria outro *commencement*, outro *logos* com outra *arkhé* – decisão e comando do mundo novo a ser construído –, e igualmente com outro *télos* – limite e condução a termo por meio de uma legislação fundada sobre o objeto da interdição ora instituída^a.

^a Retomando a leitura de Derrida em *L'Autre Cap* (1991, p. 29), poderíamos afirmar que o *sommet* de “Ultima Verba” seria similar ao *cap Pensée* de *Monsieur Teste*, lugar onde esse personagem de Valéry aguçava o olhar sobre o limite das coisas e da visão (OEII, p. 39). Lá, uma vanguarda da inteligência europeia teria se refugiado, chocada ante as terríveis consequências do progresso que ela lançou sobre a terra – como afirma Benjamin em seu texto sobre Valéry (2005, p. 535). Segundo Derrida, esse *cap* seria a ponta avançada, lugar de uma decisão que elabora uma ideia de homem, um *eidos* “ao mesmo tempo como *arkhé* – ideia de começo, mas também de comando (o *cap* [proa] como a cabeça, lugar de memória capitalisante e de decisão, também do capitão) – e como *télos* – ideia do fim, de um limite que termina ou põe um termo, na ponta do alvo, no fecho do desfecho”. Estaríamos ainda na plena equívocidade daquele “no começo era o verbo / a fábula”, equívocidade derivada da ambivalência própria ao *pharmakon*, perigoso suplemento que é a escritura (1967a, p. 203-235), necessária diante da impossibilidade de manter a presença a si, como é o caso em “Ultima Verba”, mas igualmente tomada por ameaça em sua exterioridade à coisa representada. Vale lembrar que, se M. Teste é um “Homem sempre de pé sobre o *cap* [a proa] Pensamento”, lá, “é impossível receber a ‘verdade’ de si mesmo. Quando se sente ela se formar... forma-se imediatamente um *outro si desacostumado*... do qual se tem orgulho – do qual se tem inveja... (Trata-se de um ápice de política interna)” (OEII, p. 39). Como diz o log-book de Teste, a passagem de si a si pelo outro não alcança a impossível verdade, mas modula diferentes estados subjetivos, como rancores e pactos, renúncias e súplicas. Contudo, até que ponto tal inveja e orgulho, ao fazer tal modulação, ainda não regulam a travessia pelo *autre soi inaccoutumé*, conformando-o a uma ideia velada e dialeticamente projetada de si mesmo? Jamais se tem inveja senão de uma imagem possível do próprio “eu”, lembra Derrida a propósito do soberano Teste (2008, p. 271). Portanto, essa política interna de modulações subjetivas ainda seria estratégia de um *moi* que tenta antecipar o encontro com o outro, impor-lhe um horizonte regulador de expectativas. Assim, ele espere garantir, de antemão, a conservação de si ao longo das possíveis transformações que esse encontro poderia ocasionalmente trazer. Nesse sentido, o ciclo Teste exporia a imensa *bêtise* dessas pretensões (2008, p. 249-250; 255), mostrando pela ironia “a impossibilidade de construção de um sistema consciente que determinasse a ação humana, impossibilidade de um homem submeter-se apenas à mecânica de suas construções” (Zular, 2001, p. 209). Essa distância enunciativa entre Valéry e Teste, muitas vezes esquecida, ficará clara também na presença desse personagem no Fausto de Valéry, a ser analisado no terceiro capítulo.

Veremos adiante como essa fundação só é possível enquanto o objeto funesto e amargo da interdição se mantém preso ao encadeamento sintático do enunciado da prece solene. Ainda assim, ela precisa se equilibrar sobre o delicado fio do paradoxo pragmático em que se torcem as duas posições enunciativas observadas até aqui – a ordem que interrompe e o desejo de que nada atrapalhe. Ora, na margem dessa primeira (e limitada) torção do texto, o que a prece solene consegue instituir senão o próprio cume em que é feita? E, em sua autodeclaração vazia, o que o *sommet* faz senão dar ao poeta a oportunidade de interromper a celebração da vitória apenas para, em seguida, guardá-la sob palavras nas quais ele permanece sutil e constantemente implicado? Estaríamos, talvez, diante da derradeira trapaça do artista, que teria visado tão somente tomar posse desse espaço de exceção e ocupá-lo com imperativos que levassem o vencedor a se tornar uma marionete pronunciando palavras alheias.

Mas como é possível que o poeta interrompa a celebração do vencedor – no auge de sua vitória – apenas para lhe dar ordens e manipulá-lo? Como é possível que o artista comande essa encenação apenas para se assegurar de seu próprio lugar excepcional de enunciação? Como observado, o que está em jogo, nesse momento de instituição após a guerra, é precisamente a intervenção performativa da linguagem sobre a realidade. Também observamos durante o primeiro excuro como tanto o escritor quanto o político retiram seu poder da capacidade de manipular a relação entre as palavras e as coisas. Nesse sentido, talvez o escritor consiga obter de seu modo de empregar o discurso algo que o político não consegue extrair do seu. Vejamos:

Segundo excuro: quando e como o poeta é mais soberano que o soberano

Em 1937, ao refletir sobre a experiência do comitê de letras e artes na Sociedade das Nações em um artigo para *Le Figaro Littéraire*²⁰, Valéry lida com a paradoxal empreitada de defender “a necessidade do inútil”; e discorre sobre o papel profundo e positivo dos produtos intelectuais ociosos, ou melhor, preocupados exclusivamente com a força e a precisão da própria forma. Para entender esse papel, bastaria observar com atenção tudo aquilo que se encontra nos argumentos, discussões e decisões da política:

Nela se encontra, e geralmente em que estado... os refugos, reflexos, a caricatura, o exagero de produtos intelectuais, de ideias ou de figuras que foram elaboradas nesses espíritos votados ao trabalho próprio do espírito, habituados a conceber, a pesar seus pensamentos, a lhes dar a força e a precisão da forma... É, portanto, essa especulação que em última análise fornece à ação tudo o que essa última utiliza para se

conduzir, para se fazer ouvir, se fazer crer, se fazer obedecer – em uma palavra – se fazer real (Vues, p. 92)²¹.

O debate político seria formado por simplificações grosseiras da linguagem empregada no trabalho desinteressado do espírito, atividade habituada a especulações indiferentes à necessidade política – ou politiqueria – de convencer, constranger e de se fazer real. Seria precisamente desse desinteresse em relação à performatividade mais imediata do discurso sobre o mundo que as palavras do escritor obteriam uma soberania suplementar em relação às ações do político, suplemento que lhes garantiria o tom imperativo e a posição definitiva, de *ultima verba*. Por outro lado, ao assumir os vocábulos do poeta e retorcê-los conforme o propósito específico de convencer e obter atenção, adesão e até mesmo admiração do público, o vencedor estaria apenas cumprindo a função mesma do *sommet* e da soberania, exceção que vive para tornar a regra possível²², transgressão que se cumpre em favor da eficácia da interdição fundando o mundo comum e dando início à circulação mercantil e banal de palavras que serão desgastadas, caricaturadas, exageradas – *intercambiáveis*.

E não seria esse o papel da declaração solene de “Ultima Verba”, encenada pelo poeta ao vencedor, para que esse institua, *em seu enunciado*, o que estará interditado na existência social e comum que recomeça? Ademais, ao desempenhar aquele papel profundo e positivo de fornecedor da matéria-prima a ser usada, abusada e corrompida pelas discussões públicas, não estaria o poeta ligado ao mesmo destino, ao mesmo estado de exceção? Não seria seu suposto desinteresse pelo juízo da audiência apenas uma encenação para lhe obter alguma distinção, ganhar as bocas mais poderosas e garantir-se uma influência ainda maior e mais consistente sobre o mundo?

Antes de responder a essas perguntas, seria necessário perceber que estaríamos diante de uma questão de *grau*. O poeta seria mais soberano do que o vencedor. Por isso, não bastaria lembrar que todo emprego da linguagem implica troca ou que não há pensamento sem alteridade. Pelo mesmo motivo, não mudaria muito o andamento das coisas constatar que o escritor também está à sombra de um público, algo evidentemente claro para quem manteve uma incrível e intensa rotina de escrita privada durante mais de 50 anos e, mesmo nela, demonstrava consciência de não estar sozinho, de escrever à espreita de uma *solidão acompanhada* por uma diversidade virtual (CHI, p. 221-224²³).

Pelo contrário, o que enseja a justificação da inutilidade dos poetas, nas linhas de Valéry acima transcritas, é precisamente o reconhecimento de que “é preciso ser dois para pensar” (Vues, p. 91). É por isso que mesmo a literatura elaborada no *sommet*

poético (a torre de marfim etc.) emitiria ondas – dela mesma desconhecida, queira ela ou não – sobre o mundo comum, seus parlamentos e assembleias. *Assim, ao se fazer mais soberano que o vencedor, o poeta não estaria pretendendo alçar uma posição efetivamente fora da realidade, mas, sim, configurando um modo de estar dentro dela.*

Temos visto os textos de Valéry enfrentar os problemas políticos de seu tempo. Ademais, eles também colocam em disputa o próprio modo de relacionar arte e vida, a escritura literária e o real. Nesse caso apresentado pelo poeta, aparentemente, é a impossibilidade mesma do uso estritamente soberano da linguagem que concede ao discurso poético seu suplemento de soberania sobre o discurso político. Tomada como princípio regulador de nossa escala de graus, essa impossibilidade privilegia a escritura menos comprometida com o ordinário da opinião e, nesse sentido, a mais hermética e segura de seu próprio trabalho poético com as palavras. Seria nesse mesmo sentido que a vontade do poeta seria soberana, a vontade que Mallarmé, tal como é lido por Valéry como modelo para se pensar essa questão, perseguiria em suas obras:

Ele [Mallarmé] aceitava de *tão alto* as críticas, as troças, as chacotas suscitadas por seus trabalhos que fazia delas as homenagens naturais que deviam receber a fé e esperança que tinha em sua certeza isolada; ele se sustentava maravilhosamente na *vontade soberana* de consagrar todo seu tempo de vida à análise mais fina e mais rigorosa da luz de poesia que ele havia recebido, certo dia de sua juventude (OEI, p. 683, grifos nossos)²⁴.

Fazendo valer soberanamente sua vontade e certeza isolada, Mallarmé colocava sua obra em um lugar tão alto que, aparentemente, não eram apenas as avaliações sociais pautadas por uma consideração do supostamente útil à sociedade que lhe eram indiferentes, mas igualmente as críticas e zombarias advindas do mundo da literatura. Consequentemente, ainda que não obtivesse seu sustento de alguma ligação parasitária com a política, nem mesmo sobrevivesse de negócios extralegais, mas ganhasse a vida modestamente, como professor de inglês^a, ele ascendia àquele mesmo lugar *si haut*, donde exercia sua atividade literária à relativa distância do restante do mundo.

^a O trecho citado pertence a um texto chamado “Quand Mallarmé était professeur d’anglais”, de 1936, e depois reproduzido na seção “Études Littéraires” de *Variété* (OEI, p. 680-686). Nele, Valéry sugere uma história das Letras a partir da história dos meios de subsistência dos poetas “através dos tempos”. Em geral, o *trabalho* poético não é acolhido pela estimativa social, que se baseia no cálculo de utilidade das operações econômicas da vida tal como ela está organizada no mundo em vigência, ou seja, segundo seu próprio *commencement*. Por isso, o poeta seria levado a praticar “... a bajulação, o elogio dos grandes... a vigarice, o exercício de profissões quaisquer, das quais se rouba o tempo de sonhar e de escrever. Veio enfim o comércio daquilo que se escreve, que é (literariamente falando)

Para Valéry, o que estaria em jogo nessa ascensão é a tentativa de resistir e superar o domínio da linguagem comunicativa sobre nossas experiências cotidianas. Essa prevalência da comunicação – tributária da *velocidade de nossa passagem pelas palavras* (cf. OEI, p. 1318) – seria também a regência de alguma finalidade exterior sobre o discurso, uma finalidade que, ao reduzir a materialidade do signo ao significado que lhe interessa comunicar, reduz igualmente o modo de ver o mundo, quando não o próprio mundo. Afinal, no mais das vezes, reagimos à realidade por meio de nossa primeira educação, redutora do olhar a uma finalidade delimitada pela ordem das coisas práticas: ao caminhar pelo campo, um filósofo observará fenômenos; um geólogo, a história natural do planeta cristalizada sobre as várias camadas do subsolo; um soldado notará ocasiões para diferentes estratégias em uma eventual batalha e um lavrador não conseguirá se livrar da imagem de suores e colheitas (cf. OEII, p. 1303).

de todos esses sistemas o pior... Sob Luis XIV, visam-se pensões. Quantos parasitas sob Luis XV! E há em todo lugar um autor qualquer; às vezes um autor célebre, do qual toda a administração se orgulha...” (OEI, p. 682). Dentre inúmeras formas de sobrevivência adotadas pelos artistas, muitas explicitam algum tipo de vínculo com o poder, de cumplicidade entre compromisso e parasitismo (os elogios, pensões, deixar alguma administração orgulhosa...). Outras permanecem à distância da lei (ao se permitir a trapaça, o roubo, a extorsão...). Mas também se incluem profissões comuns, das quais é possível roubar tempo para escrever (seria o caso de Mallarmé), bem como o comércio do que se escreve, na opinião de Valéry, o pior de todos os sistemas, provavelmente porque obrigaria o escritor a permanecer no chão do mercado e a encontrar uma utilidade para seus escritos no espaço em que se trocam todas as coisas conforme o profano juízo estabelecido acerca do valor que cada uma tem. Vê-se, portanto, nossa questão atravessada pelas aporias de um processo de secularização da arte e da política, processo que conserva e reproduz um resíduo religioso e ancestral indelével, revelador da profunda dependência da modernização com um “núcleo teológico-político que não ousa dizer o seu nome” (Safatle, 2016, p. 56). No limiar entre o desejo de uma escrita soberana e a compreensão de sua impossibilidade, o *sommet* aproximaria o poeta do sacerdote e do feiticeiro (cf. OEII, p. 619). Por outro lado, a excepcionalidade de Mallarmé parece coincidir justamente com o caráter autotélico de sua atividade. Estaríamos no espaço de uma arte autônoma e secularizada? Se a finalidade sem fins kantiana é um princípio que emigrou da realidade empírica e do domínio das finalidades de autopreservação para encontrar seu lugar à distância, o mesmo que, anteriormente, pertencia ao sagrado (Adorno, 2002, p. 288), então talvez o *sommet* seria outro nome para a *tour d’ivoire*, para a *art pour l’art* mencionada no texto introdutório sobre as relações entre literatura e política. Todo o problema estaria então em determinar se a excepcionalidade da torre constitui ainda a transgressão que torna possível a vigência do interdito, ou se ela pode se reconfigurar como um nexos de sentido, um lugar de passagem e abertura ao acontecimento e à alteridade. Nas palavras de Jean-Luc Nancy, saber se a arte moderna permaneceria assombrada por um “Deus obscuro” para o qual ela dedicaria um sacrifício espiritualizado e dialetizado, transgressão que garantiria ao sujeito reapropriar e conservar sua própria soberania ou se ela ofertaria a existência de uma singularidade finita e não sacrificável (1979, p. 35-38). Voltaremos à questão do *trabalho* e da *poiésis* na modernidade ao lermos *Mon Faust* e observarmos o ato poético valeriano hesitar a partilha de produção e consumo, tornando a arte um *locus* de sobre-determinação de práticas e saberes heterogêneos livre dos compromissos habituais com a permanência residual do teológico político.

Em todos esses pensamentos e reações, lê-se ainda no ensaio “Le Bilan de l’Intelligence”, “difícilmente se deve acreditar em si mesmo pela palavra [*se croire soi-même sur parole*]. Quero dizer que a fala que nos vem ao espírito geralmente não é nossa” (OEI, p. 1080)²⁵. Eis a inquietação relativa à linguagem cotidiana: por meio dela, seríamos *falados*, pois quem fala seria a universal reportagem mencionada por Mallarmé²⁶, a imensa inflação publicitária brutalizando a sensibilidade verbal de todos. A acusação pode parecer genérica demais. Imagina-se que, em meio à circulação tão intensa de signos, seria bom fazer distinções, mesmo que entre diferentes formas de polícia linguística^a. Valéry se ocupará dessa tarefa em outras ocasiões e precisará, sob a expansão geral da falante era moderna, o contorno de diversos partidos políticos (Anrq, p. 97; OEII, p. 946-950), teorias sobre o homem (OEI, p. 886-967), sobre a economia (Anrq, p. 57; CHII, p. 1468), as religiões (CHI, p. 840, 327-328) e o papel atual das ciências (Vues, p. 39-69) etc. Contudo, para além das distinções perceptíveis no plano das diferenças e oposições conceituais e discursivas, inclusive as vigentes no campo literário e artístico, estaria em jogo neste momento uma estratégia poética que recusa a própria univocidade do discurso comunicativo como tal e busca escapar de suas teias onipresentes, apostando – como temos visto desde a introdução – nas potencialidades poéticas, políticas e cognitivas de uma enunciação equívoca.

Essa estratégia estaria exposta na conferência “Poésie et Pensée Abstraite”, de 1939 e em sua proposta de articular poesia e pensamento, a princípio, para minimizar a vulnerabilidade de cada um à circulação das palavras na vida cotidiana, palavras que nos chegam vindas de fora e não trazem nenhuma garantia de que poderão dar conta da experiência concreta que as solicita. Pelo contrário, caso as aceitemos sem nenhuma hesitação, acabamos por fazer escolhas dentro do estrito horizonte de possibilidades pré-constituído pelo resto dos homens e pelo acaso. Pior do que isso, pouco a pouco, nossa sensibilidade e nosso próprio mundo vão se adaptando a esse horizonte determinado de antemão (OEI, p. 1316).

Para resistir a essa reificação da sensibilidade pela banalidade da linguagem cotidiana, os estados poéticos entrariam em cena, impediriam a travessia imediata do

^a Como lembra Rancière (1995a, p. 51-54), há polícias melhores e piores, e algumas podem ser infinitamente preferíveis a outras. Contudo, não se deve perder de vista o fato de que toda polícia é uma ordem do visível e do dizível, predicação que *corta e quebra* a atividade humana, determinando univocamente seu dentro e seu fora. Por outro lado, veremos em seguida como o poeta, depondo-se do *sommet* soberano, suscita um ato político que desloca/modula os limites policialescos das práticas implicadas, *tramando e tecendo* a cena de seus conflitos formais e de suas variações de força.

significante ao significado^a, desativariam qualquer finalidade exterior de comunicação e transformariam a fatura do poema em uma práxis que se mantém autotélica e soberana. Mas, com isso, o poeta alçaria aquela posição *sur parole*^b? Voltando a Maingueneau, vemos que, se a palavra do fabulista trama em vez de cortar, isso só é possível porque ele se colocaria no nível enunciativo mais alto, acima de todos os seus personagens. É o escritor quem afirmaria a moral da fábula ao final, quem daria as últimas palavras²⁷.

A princípio, talvez fôssemos tentados a dizer o mesmo do poeta que perfaz a formalização verbal de “Poésie et Pensée Abstraite”. Afinal, parece estar em jogo a possibilidade de tomar posse da própria experiência, adquirir uma capacidade de ver relativamente indiferente ao ser visto e acionar um discurso que não dê prosseguimento à deriva anônima das palavras, mas coincida rigorosamente com a experiência concreta do ato de fala. Se retomássemos as palavras de apresentação de *Monsieur Teste* pelo narrador da *Soirée*, diríamos que foi por ter matado a marionete e recusado o papel de repetidor involuntário de palavras alheias que o poeta obteve o suplemento de soberania que o elevou acima do vencedor. Essa ressonância da obra escrita pelo jovem Valéry, ainda durante a última década do século XIX^c, evoca a leitura de Derrida desenvolvida no *Séminaire la Bête et le Souverain*. Segundo o filósofo francês, a rejeição da vida vulgar e cotidiana se faria ali em benefício de uma autodeclaração, de um encontro consigo mesmo²⁸, que diríamos ser precisamente essa necessidade de estar *sur parole*. Ela manteria controlável e *contável a multiplicidade de si* – as muitas personagens e máscaras assumidas pelo “eu” nas diversas experiências vividas apesar de tudo. Essa autocontabilidade permitiria ao narrador abrir...

^a Veremos à frente como Valéry notou que a circulação da linguagem sob a universal reportagem determina o sentido local das palavras por médias, equivalências pontuais de forças heterogêneas, tal como o valor numa bolsa de valores. Contra essas médias que homogeneízam e fazem equivaler, o ato poético prolongaria os efeitos de heterogeneidade e equívocidade das forças implicadas.

^b Assim, estaria em jogo a cumplicidade do apelo à garantia da palavra (*sur parole*) – apelo à força performativa da linguagem, seu valor fiduciário, sua capacidade de “se fazer crer, obedecer, se fazer real” – e a declaração de que a marionete morreu, de que se assumiu a posição soberana *sobre a fala*.

^c “Sua fala [de Teste] era extraordinariamente rápida, e sua voz, surda. [...] tinha... os ombros militares, e os passos eram de uma regularidade que assutava. Quando ele falava, jamais levantava um braço nem um dedo: *ele havia matado a marionete*. Não sorria, não dizia nem bom dia, nem boa noite. Parecia não ouvir o ‘como vai você?’” (OEII, p. 17, grifos nossos). Veremos M. Teste muito presente na escritura do *Mon Faust* e seu projeto de pesar a Europa de Goethe, pondo-a à prova das transformações técnico-econômicas ocorridas no fim do século XIX e que marcaram intensamente a geração do jovem Valéry. Donde a necessidade de retomar *o fin de siècle*, tal como fará o poeta em seu curso de poética em 1941 e tal como veremos mais detalhadamente no último capítulo.

... o campo quase infinito de uma *sobrevalorização hiperbólica* que lhe acorda um direito e um poder *superiores à soberania*, superiores ao dos homens superiores, *mais que soberano*, em suma, mais que superior, se podemos dizer (grifos nossos)²⁹.

Fazendo a conta do que casualmente restou em si depois de tudo o que viveu, o narrador da *Soirée* afirma raramente ter se perdido de vista, seja se odiando, seja se adorando. Ele sempre preferiu a si mesmo e, por isso, nunca almejou ser aquilo que a maioria dos homens considera um ente superior. Afinal, o que é esse ente superior aclamado pelo público senão alguém que se ilude e se esforça para ser visto, se mostrar, impressionar, dissipando sua própria energia em benefício da satisfação estrangeira?^a Inversamente, as mentes mais fortes, os inventores mais sagazes e precisos seriam anônimos, avarentos, que morreriam antes de confessar (OEII, p. 15-16). *Homens que exploram esse mencionado campo quase infinito e hiperbólico de sobrevalorização da própria soberania para então fugir ao devir-marionete*, que tende a seduzir plenamente o chefe de Estado³⁰. Todo o problema estaria em como pensar essa fuga, para onde ela nos conduziria sendo movida e instigada pela vontade insaciável de mais soberania. Essa insaciabilidade poderia ser ainda o *télos* regulador (a fuga tendo um ponto de fuga) de um sujeito que tenta se antecipar à multiplicidade de si desejando mantê-la contável, que se alça ao olhar mais totalizante possível, até o ponto em que ele coincida consigo mesmo, ou seja, com o todo “que se vê e se vê se vendo e assim por diante...” (OEII, p. 25), sujeito que “não poderia jamais se engajar se não acreditasse – ser tudo” (OEII, p. 64)³¹ e se ele sabe que não há uso estritamente soberano da linguagem nem, portanto, discurso sem a sombra – mesmo que mínima – de um ventríloquo por trás da cortina, então ele diz « Bah! », pois o que lhe importa principalmente é ocupar esse ponto de maior tensão, o mais alto *sommet*, onde as últimas palavras do último soberano seriam também as primeiras da primeira marionete^b.

^a Como diz o narrador da *Soirée*, “Para se admirar dele [de um grande homem], é preciso vê-lo – e para ser visto é preciso que ele se mostre... Em troca da gorjeta pública, ele concede o tempo que é preciso para se tornar perceptível, a energia dissipada em transmitir e em preparar a satisfação estrangeira. Ele chega até mesmo a comparar os informes jogos da glória com a alegria de se sentir único – grande volúpia particular” (OEII, p. 15-16).

^b “Eu sou sendo, e me vendo; e me vendo ver; e assim por diante... Pensemos de bem perto. *Bah!* Dorme-se sobre não importa qual tema... O sono continua não importa qual ideia...” (p. 25). São as últimas palavras de M. Teste na *Soirée*, na enigmática cena do quarto, quando o narrador acompanha seu personagem até que ele durma. Palavras, portanto, ditas por uma voz que começava a se perder, não mais que um murmúrio sobre o travesseiro, quase apenas uma respiração suave. Derrida reitera esse efeito paradoxal da soberania, que transforma o vencedor em marionete, o anjo em *bête*: “toda

Mas iria até aí a articulação de poesia e pensamento abstrato com vistas ao enfrentamento da marionete? Talvez seja diante desse ponto de maior tensão entre soberania e ventriloquismo que a duplicidade da poética valeriana mostre sua força, uma duplicidade que – seguindo os passos de Nicole Celeyrette-Pietri – diríamos remontar possivelmente à relação e à distância entre, de um lado, *Monsieur Teste* e, de outro, *Léonard de Vinci*: ambos buscam o *sommet* de onde obtêm o “poder de ver sempre alguma coisa a mais que a coisa dada, e de... [se] ver vendo-a...”³², mas – enquanto Leonardo depõe esse poder metódico em favor da sutileza e da instabilidade dos sentidos (cf. OEI, p. 1165), Teste apenas generaliza (cf. OEII, p. 19). “Leonardo tem as *coisas reais*; Teste, a generalidade abstrata do *dinheiro*”³³, diz a crítica francesa.

Veremos como *ter as coisas reais*, longe de ser uma posse ontológica definitiva, será compreender que *o real é hesitação*, não apenas no que diz respeito à instabilidade das sensações, mas também em relação aos próprios limites que a enunciação suscita entre a percepção de coisas presentes e a intelecção de abstrações ausentes^a. Por isso, tal hesitação demanda a concretude do ato enunciativo, naquilo que continua heterogêneo ao enunciado e irreduzível a um predicado de distinção. Pelo mesmo motivo, a definição “o real é hesitação” fracassa, ela suporia a adesão fiduciária do leitor às noções vagas de “real” ou mesmo de “hesitação” dentro do discurso, quando efetivamente o que seria visado é a experiência delas no ato de leitura. De alguma forma, portanto, a própria forma tese deverá ser contaminada pela equivocidade da hesitação prolongada.

Nesse sentido, não poderia ser subestimada a diferença reincidentemente feita por Valéry entre a prosa cotidiana, rendida à finalidade comunicativa, e a linguagem poética, hesitando prolongadamente entre som e sentido. Longe de constituir um lugar-comum a ser refinado e mesmo eclipsado por uma poética da enunciação desenvolvida

essa reivindicação de M. Teste para condenar à morte, nele mesmo, a marionete, o autômato, o automatismo da repetição, a máquina ou a mecânica é, portanto, a marca de uma auto-afirmação de soberania livre sobre o corpo social e sobre seu próprio corpo, esses dois corpos sendo justamente considerados como lugares ameaçadores de teimosa *bêtise*. *Mas o efeito paradoxal desse duelo com a marionete é que pode transformar o próprio vencedor em máquina que quer se fazer de anjo – e portanto se faz de bête*” (2008, p. 261, grifos nossos, cf. p. 249). As intrigas anjo/bête estão constantemente presentes nos próximos capítulos, na leitura de *L’ange* e na análise do *Mon Faust*.

^a Como percebeu Jürgen Schmidt-Radefeldt (1974, p. 240), o “real” em Valéry é ao mesmo tempo o que suscita uma multiplicidade de pontos de vista (V, p. 260) e o que permanece necessariamente irreduzível a um único ponto de vista (XIV, p. 84). No segundo capítulo iremos nos deter mais nessa dupla injunção do múltiplo e do negativo atuante na noção poético-conceitual de “real” em Valéry, observando nela a constituição dessa gramática de relações entre fatores heterogêneos, mutuamente implicados e reciprocamente irreduzíveis um ao outro, o próprio nó da historicidade distorcida.

nos *cahiers*, como diz Stimpson³⁴, a hesitação poética entre as variáveis semânticas do discurso e as variáveis fonéticas ou materiais de seu ato de enunciação, para retomarmos “Poésie et Pensée Abstraite” (OEI, p. 1333), configurariam os polos da mesma torção enunciativa que a poética heterogênea dos *cahiers* põe em variação e que o crítico inglês encontra em vigência na prosa contraficcional das *Histoires Brisées*.

Nessa torção, “som” ou “fonema” são apenas nomes provisórios para designar as forças que, a partir da materialidade da enunciação, entram em atrito com o conteúdo enunciado e constituem – junto ao “sentido”, ao “discurso”, nomes também provisórios – uma equivocidade enunciativa que tensiona mais de um fator, irreduzíveis entre si, mas em implicação e *contradição* recíproca. Agenciada pela enunciação poética em ato tal *contradição*, como visa Stimpson, renega, por um lado, todo realismo diegético a demandar a adesão e a crença fiduciária do leitor, mas, por outro, também não permite que esse mesmo leitor identifique univocamente o tempo, o lugar e as causas da leitura ao presente do ato enunciativo³⁵.

Sendo assim, a dicotomia som-sentido ganharia força para abrir o espaço do encontro entre a escritura e a interpretação do texto, fazendo variar continuamente o ponto de viragem entre enunciação e enunciado, o dizer e o dito. Nesse momento, o soberano enfrentaria o risco da hesitação prolongada e talvez o próprio *sommet* pudesse se tornar um lugar de passagem, um acesso de sentido, agora não mais como a prancha comunicativa sobre a qual as palavras trafegavam eficientes, sendo compreendidas, resumidas, trocadas e esquecidas o mais rápido possível, mas, sim, como o palco sobre o qual se constituiria a coreografia de uma dança *infinita em ato*, a seguirmos ainda os passos de “Poésie et Pensée Abstraite” (OEI, p. 1329-1333).

Essa dança – sistema de atos que tem seu fim em si mesmo, poesia geral da ação dos seres vivos, imagem do estado poético onde se encontrariam a produção e a execução das obras literárias (OEI, p. 1402; CHII, p. 970) – não se submete à economia estrita imposta por uma finalidade exterior. *Ela seria pura dissipação de forças*^a, como

^a Em muitas passagens da reflexão valeriana sobre arte, a dança aparece como metáfora do sistema geral da ação poética (OEII, p. 1170; OEI, p. 1330, 1403; CHII, p. 1122), ideia que acompanhava Valéry desde, pelo menos, o diálogo *L'Âme et la Danse*, de 1921 (OEII, p. 148-176), e que teria, no ensaio *La Philosophie de la Danse*, de 1936 (OEI, p. 1390-1403), sua exposição mais desenvolvida. Nessa imagem, leitor e autor do poema são dançarinos que se movem ao longo de uma ressonância de sentidos inacabável, perpassando tanto a produção quanto a leitura da obra, agenciando forças heterogêneas sem submetê-las a uma racionalidade unívoca e exterior dada, seja ela a da economia produtiva do trabalho, seja a da economia utilitarista do consumo. Por isso, se essas duas dimensões se implicam na dança do ato poético, elas não se confundem: entre elas, há grande desmedida de

diz o narrador de *Degas Danse Dessin* (OEII, p. 1170). Ao longo dessa dissipação, o *sommet* estaria sempre à beira do abismo, seria talvez a abertura angustiante ao possível e ao impossível, espera que nenhuma satisfação material apaziguaria e que nenhum jogo de linguagem saberia enganar^a. Ou, como lembra Bataille, na conclusão de *L'Érotisme*:

Se alguém me perguntasse o que nós somos, eu lhe responderia de todo modo: essa abertura a todo o possível, essa espera que nenhuma satisfação material apaziguará, e que o jogo da linguagem não saberia enganar! *Nós estamos em busca de um cume* [sommet]. Cada um, se isso lhe agrada, pode negligenciar a busca. Mas a humanidade em seu conjunto aspira a esse cume, o único que a define, que lhe fornece sua justificação e seu sentido (grifos nossos)³⁶.

O *sommet* estaria constantemente em busca e em risco. E o que acontece no momento em que o poeta se precipita sobre a queda na abertura ao possível, tal como, veremos, ocorrerá enigmáticamente^b ao Fausto de Valéry, quando é empurrado pelo Solitário do alto do lugar *très haut* onde discutiam? (OEII, p. 391-392) Deixemos essa interrogação para outro momento. Vejamos, antes, o que o risco traz em si mesmo, talvez, a possibilidade de mais um suplemento de soberania, mais um passo em direção ao abismo, mas que já não seria apenas a reiteração do jogo de Monsieur Teste e de seu narrador, nem mesmo estritamente aquele do jogo de marionetes entre poeta e vencedor encenados até aqui em “Ultima Verba”. Mais do que um nova margem, o que esse passo adicional traria é a chance de outro tipo de margem, outro pensamento sobre a margem, a célebre “a mudança das margens em rumor”³⁷ de *Le Cimetière Marin* (OEI, p. 147).

Fim do excuro: quando e como o poeta é mais soberano que o soberano

força e de tempo, bastando lembrar que um poema lido em minutos pode ter demorado anos para ser escrito (OEI, p. 1346). A dança, portanto, não é negação, mas travessia dessa desmedida, a recíproca sobredeterminação de escalas de tempo heterogêneas e diferenças de potencial (OEI, p. 1349; cf. Zular, 2001, p. 54). Voltaremos a essa questão neste capítulo, mas, sobretudo, na leitura do *Mon Faust* e das notas do curso de poética de Valéry, em que a hesitação prolongada voz e pensamento, espaçando com sua dança o lugar de encontro entre o escritor e o leitor, torna-se também hesitação entre *produção* e *consumo*, atravessando de modo muito singular o debate sobre a determinação econômica e poética do valor, então dicotomizado entre trabalho e dispêndio.

^a *Degas Danse Dessin* teve sua publicação completa em 1936, mas muitas passagens já haviam sido publicados nos dois anos anteriores em diversas revistas literárias, entre elas, a surrealista *Minotaure*, de Bataille e Breton, que imprimiram no início de 1935 os trechos intitulados “Refléxions sur le paysage et bien d’autres choses” e “Art moderne et grand art” (OEII, p. 1218).

^b Trata-se da enigmática queda de Fausto do *sommet* do “Solitário”, a segunda parte do *Mon Faust*, pois ainda que tenha decidido sair dali voluntariamente, acaba expulso de lá pelo solitário habitante do cume, que não perde sua posse exclusiva sobre o lugar. Voltaremos à questão na terceira parte.

Em “Ultima Verba”, essa chance viria na esteira da *poiésis* votada ao dispêndio infinito, que parece agir gastando palavras inutilmente, repetindo o já dito. Pois a oração solene já declarou a interdição da amargura sobre a vitória então celebrada. Entretanto, um ponto-e-vírgula dá início a uma nova frase, paratática, que retoma o mesmo “que” no começo de toda oração subjuntiva. Nada leva a crer que esse passo adicional será mais que a reiteração do já dito, apenas um aposto explicativo, um apêndice que pouco ou nada contribuirá para a fundação política então realizada.

Contudo, nessa frase, não apenas o poeta volta a se implicar no ato de declaração do vencedor (mantendo, como vimos, o pronome da segunda pessoa), mas volta fazendo uma indicação, expondo algo, mostrado pelo pronome demonstrativo “esta” [“cette”], nada menos do que outra fala, também encenada pelo sinal de dois-pontos: tal como a própria declaração sublime. O jogo de fantoches e ventríloquos de “Ultima Verba” teria, portanto, mais uma camada, mais uma boneca russa. E a passagem ao ato é igualmente mostrada, encenada explicitamente; « *cette lourde parole*: », “esta fala pesada:”, bem ao final, ou *quase*; de todo modo, mais outro ato de fala, explicitado, redundantemente, duplamente, tanto pelo sinal gráfico quanto pelo pronome e pela nomeação “esta fala pesada”, redundância que – depois daquela indeterminação produzida pela permanência do pronome oblíquo da segunda pessoa (“*ne te vienne à l’esprit*”, “não *lhe* venha ao espírito”) – agora não deixa resto mal resolvido nem dúvida de que as palavras a seguir estão inscritas em seu próprio ato de fala.

Nessa passagem, a coisa funesta e amarga cujo retorno fora antes interdito e delimitado no nível do enunciado – “uma amargura e um retorno funesto” – é reiterada mas, nessa mesma reiteração, libera-se da cadeia sintática e se faz sentir em ato, na modulação tonal da voz, não mais subjuntiva e solene, mas interrogativa, angustiante talvez, talvez retórica, talvez coloquial: “que jamais ao reviver o que é hoje *lhe* venha ao espírito esta fala pesada: *e para quê?*”. Nesse momento, a própria experiência do que deveria estar interdito vem à tona, atinge a carne e a faz balbuciar, como dirá Valéry (CHII, p. 673³⁸). Que transformação seria causada por essa nova mudança de tom? O que significa essa transgressão cometida – e não apenas mencionada, mas *cometida* – na própria instituição de sua interdição? A partir dessa modulação da voz, o que entra em cena exatamente? O que terá começado depois daqui? *Nous l’allons montrer tout à l’heure.... Nós iremos mostrar daqui a pouco....* Por ora, talvez valha a pena rever o que estaria em jogo nessa transição^a:

QUE O DIA NÃO BRILHE JAMAIS ONDE A LEMBRANÇA DESSE DIA DE VITÓRIA POSSA TRAZER UMA AMARGURA E UM RETORNO FUNESTO SOBRE A PRESENTE ALEGRIA; QUE JAMAIS AO REVIVER O QUE É HOJE LHE VENHA AO ESPÍRITO ESTA FALA PESADA:

E PARA QUÊ?

Últimas palavras... *E para quê?*

Ao se retomar, neste momento, a comparação da prece solene de “Ultima Verba” com o “Pai-Nosso”, de antemão, seria possível notar a reiteração de um “venha”. Com a diferença de que a oração cristã afirma *aconteça / venha o teu reino*^b, ao passo que os *ultima verba* do vencedor negam e, talvez afastem, interditem. Estaríamos, portanto, igualmente próximos do “livrai-nos” que encerra a confissão cristã. De todo modo, a variação decisiva estaria no modo como é encenado o acontecimento abjurado em “Ultima Verba”. Pois os objetos da evocação e do livramento no “Pai-Nosso” – respectivamente: o reino divino, o mal – estão sob o enunciado de um mesmo e contínuo ato de fala, cuja última palavra, o “amém” ou “assim seja”, confirma tudo o que foi dito antes. Inversamente, o escrito de Valéry paradoxalmente abandona e encena a vinda de uma mesma “fala pesada”, sua palavra final, criando uma nova descontinuidade no discurso e fazendo vir à frente a interrogação “à quoi bon?”, cuja sonoridade em francês – vale lembrar – é próxima ao “amém” cristão em seus fonemas inicial e final^c.

Haveria, portanto, um segundo paradoxo pragmático em “Ultima Verba”: o poeta ou o vencedor é levado a proferir e a viver aquela interrogação final que jamais deveria sequer lhe advir ao espírito, conforme o desejo expresso na declaração sublime

^a “A razão do mais forte é sempre a melhor:/ nós iremos mostrar daqui a pouco”, começa “O lobo e o cordeiro” de La Fontaine (L1, F10), fábula que põe em jogo a própria disputa da última palavra. Nela a moral está no início, não no final, e suscita a explicitação dessa passagem entre o dizer do fabulista e o da fábula no segundo verso, bem como o diferimento de suas temporalidades, gesto que Derrida aponta e reencena mais de uma vez nos seminários *La Bête et le Souverain* (2008, p. 19, 96).

^b Até 1966, diferentes traduções da conhecida oração cristã circulavam. Entre os católicos, o verso em questão era comumente traduzido por « que votre règne arrive »; entre os protestantes, « que ton règne vienne ». Havia, portanto, variação com relação ao *tutoiement* e à escolha do verbo francês – *venir* ou *arriver* – para traduzir o grego ἔρχομαι. Atualmente, um acordo ecumênico de igrejas cristãs francófonas (católicos, ortodoxos e protestantes) convencionou uma tradução na qual se manteve o *venir* e o tratamento *tutoyé* anteriormente praticado pelos protestantes.

Cf. http://www.christ-roi.net/index.php/Notre_Père:Traduction_oecuménique. Consulta 23/11/2017.

^c Agradeço a Lucius Provase por ter chamado minha atenção para essa intrigante proximidade fonética entre « amén » e « à quoi bon? ».

realizada em ato. Como compreender esse acontecimento intrincadamente vinculado à sua própria abjuração?

A princípio, seria possível afirmar que essa segunda torção performativa apenas prolongaria a anterior e encenaria a interrogação final didática e cerimonialmente, como ilustração do que seria aquele retorno funesto e amargo anteriormente mencionado. Estaríamos ainda no limite de uma experiência indizível, e do sacrifício supostamente necessário para que ela possa ser instituída, protegida. Momento em que a transgressão estaria diante da lei, como lembra Derrida³⁹, a declaração solene, em seu conjunto, seria um tratado de paz, uma exposição pública daquilo que deveria ser sacrificado, condenado à sombra dali por diante, sob a pena de se perder a vitória, de se retornar à guerra funesta e amargamente superada.

Seguindo os passos do ensaio de Walter Benjamin sobre a crítica da violência e do poder, diríamos que “Ultima Verba” mostra o traçado de uma linha que pretende determinar os limites da nova ordem política tanto para vencedores quanto para vencidos. Essa igualdade ambígua e indiferente (pois o traçado da nova divisa entre vitoriosos e derrotados produz uma falsa igualdade, que apenas conserva a vitória do primeiro) seria instaurada por um ato sem retorno, prisão no círculo mítico e fechado de um destino sempre mais vencedor que o vencedor. Afinal, em sua ambiguidade, essa instauração seria o que torna possível interrogar a finalidade ou a justificativa de algo, não admitindo que essa mesma interrogação se volte contra si⁴⁰.

Como interdição dessa interrogação acerca dos motivos e dos propósitos de sua instituição violenta e tautológica, o *commencement* instituído pela prece solene se mostraria ainda marcado por aquele já comentado *mépris* fundador, que, segundo Valéry, atende a necessidade de reduzir e seduzir em conformidade a algum projeto ou desejo estabelecido de antemão (cf. OEII, p. 1031). Nesse caso, trata-se da vontade de conservar intocada a memória do dia de vitória, instituída então como o novo bem comum, o benefício ou vantagem que dá início ao espaço público e, talvez, à mesma igualdade viciosa criticada por Benjamin e Anatole France, pois ela é fundada ao preço de calar ou esconder um dano, um *mépris* na contagem e na distribuição de suas partes.

Ora, neste instante, talvez seja interessante retomar as palavras de Rancière⁴¹, ao retomar a reflexão aristotélica sobre a política como questão *do ponto de viragem da voz à fala, da phoné ao logos* (e diríamos ainda: o lugar da torção, da hesitação prolongada entre o som e sentido). Esse ponto de viragem seria inacessível à conta e à justiça praticada na cidade, pois seria a partir dele que o princípio da contabilização e da justa

medida se definiria. Por isso, toda comunidade política seria veladamente tributária de um dano cometido contra uma de suas partes, dano que ela não poderia senão desprezar, parte que ela não poderia senão condenar à invisibilidade, à condição de “sem parte”^a. Esse seria o dano constitutivo da política enquanto tal, o *mépris* fundador sem o qual não haveria bem comum, o benefício que – para constituir o espaço público – deve ser ofertado sem que a contraparte do prejuízo^b causado para que ele exista seja visível ou dizível^c.

Em “Ultima Verba”, é possível observar que a vitória, para ser consagrada como novo soberano bem, deve condenar à condição de ruído aquela fala pesada, expulsá-la da nova ordem do visível e do dizível. Mais do que isso, *o dano cometido contra essa*

^a Temos visto a hesitação voz e pensamento mencionada em *Poésie et Pensée Abstraite* (OEII, p. 1333) configurar uma *quasi-política* da dicção e *contradicção* da voz, em que o escritor se colocará justamente no ponto de viragem entre som e sentido, as duas « majorités » da hesitação prolongada do verso valeriano (OEII, p. 1257, cf. notas intro). No segundo capítulo, ao analisar detidamente essa política da voz, voltaremos a essa aproximação com a reflexão política de Rancière para entender por que ela é negada pelo filósofo, para quem o pêndulo poético de Valéry ainda seria regido por um princípio de harmonia a um só tempo indefinível e exato, pelo qual “o próprio da literatura torna-se então a relação negativa a si, o movimento que a instiga a se suprimir em benefício de sua própria questão” (2005b, p. 170). Essa afirmação valeriana de um núcleo próprio à literatura – abrigado na exatidão inefável do canto (1996a, p. 81) e em um inalcançável equilíbrio dialético entre forma e expressão – seria para Rancière um modo de evitar a escritura órfã da democracia, condenando a literatura à nostalgia de um passado clássico irrecuperável (2005b, p. 167-176).

^b No primeiro capítulo de « La Mésentente » (1995a), Rancière comenta o uso das palavras gregas *sumpheron* e *blaberon* no trecho em que Aristóteles define o discurso político como expressão do útil (*sumpheron*) e do nocivo (*blaberon*). Ele nota uma assimetria entre os dois termos, dado que, em grego corrente, o útil (*sumpheron*) não tem exatamente um correlato negativo, um antônimo: “... do *sumpheron*, da vantagem que um indivíduo recebe, não se deduz de nenhum modo o prejuízo que outro sofre” (p. 22). Por isso, “o justo da cidade é fundamentalmente um estado onde o *sumpheron* não tem por correlato nenhum *blaberon*. A boa repartição das ‘vantagens’ supõe a supressão prévia de certo dano, de certo regime do dano...” (p. 23). Desse modo, “por trás da oposição problemática do *sumpheron* e do *blaberon* se ergue a questão política essencial. Para que a filosofia política exista, é preciso que a ordem das idealidades políticas se ligue a uma composição das ‘partes’ da cidade, a uma conta cujas complexidades talvez escondam um fundamental erro de cálculo, um erro de cálculo que poderia ser o *blaberon*, o dano constitutivo da própria política” (p. 24-25).

^c “É certa ordem do visível e do dizível que faz com que tal atividade seja visível e que tal outra não o seja, que tal fala seja ouvida como discurso e tal outra como ruído”, Rancière (1995a, p. 52). Eis novamente outra equivocidade, pois se o dano (*le tort*) implica sempre um *mépris* ou *méprise* na contagem das partes, sendo, assim, uma forma violenta de (ins/des)tituição, por outro lado, a única experiência plenamente política seria configurada por modos de subjetivação que “tomam o dano em conta, lhe dão uma figura, inventam suas formas e seus nomes novos, e conduzem seu tratamento em uma montagem específica de *demonstrações*, de argumentações ‘lógicas’ que são ao mesmo tempo reagenciamentos da relação entre a fala e sua *conta*, da configuração sensível que recorta os poderes e os domínios do *logos* e da *phoné*, os lugares do visível e do invisível, e os rearticula à repartição das partes e das parcelas” (p.65).

fala incidiria principalmente sobre a inflexão da voz que lhe é própria, ali no seu ponto de viragem entre logos e phoné, o tom interrogativo inscrito no último sinal da última palavra dos ultima verba.

Ora, temos observado também como o texto de Valéry parece construído sobre uma experiência indizível, um momento silencioso e belo que se deseja preservar, evitar que pereça como qualquer outro. Essa necessidade se torna imperiosa diante do perigo do retorno de algo funesto e amargo, encenado na última linha do texto. Contudo, que voz é aquela que surge no último instante e fala « à quoi bon? »?

A rigor, não podemos dizer que se trata da voz do vencedor, nem da voz do poeta, pois a fala pesada e derradeira surge no ato de sua própria proscricção, antecedida por um “livrai-nos”. Nenhum dos dois, portanto, pode fazer aquela interrogação, a mais coloquial e cotidiana possível: *e para quê?*

Na primeira torção performativa do texto, vimos como a passagem do tom imperativo do poeta ao tom da prece solene e subjuntiva a ser enunciada pelo vencedor implicava uma determinação por oposição e diferença: o locutor do texto tentava esclarecer seu próprio lugar de enunciação ao mostrar o lugar a partir do qual o outro falava ou deveria falar. Embora, como observado, essa tentativa de distinção não tenha sido levada a cabo completamente, ela mesmo assim se colocava em ação, pois havia um interlocutor explícito e a alteridade não era apenas mostrada, ela era também nomeada: “Pare! Pare, já! *vencedor...* declare e grave em seu coração:”.

Agora, na segunda torção performativa do texto, que tipo de determinação diferencial seria factível, uma vez que a alteridade explicitada não recebe nome? Certamente, há um reenvio para fora e ele está escorado pelo sinal gráfico explícito: logo, há uma oposição clara, um limite entre a voz que enuncia solenemente a prece subjuntiva e a voz que irrompe ao final, na interrogação. Contudo, diferentemente do que ocorrera na primeira mudança de tom, a alteridade aqui surge sob uma figura completamente incerta, em um ato de fala sem enunciador definido. Talvez seja possível afirmar que se trata de uma interrogação feita propriamente por *ninguém*, que *ninguém* deveria realmente fazer. Ainda assim, seria importante compreender o que essa voz de ninguém – uma voz acusmática, portanto, tal como a compreende Mladen Dolar⁴², uma voz vinda d’alhores, para retomar o título de um livro de Maurice Blanchot⁴³, a voz de uma alteridade anônima, talvez inominável, assustadora, mas que vem ao final e se encarna, se deixa escutar junto à enunciação – efetivamente realiza *no limiar igualmente dentro e fora da declaração* subjuntiva que a convoca.

Talvez, proferida a partir do danoso *mépris* que a reprime, a voz da ainda pesada fala « à quoi bon » acabaria por reconstituir uma experiência particular, qual seja, a do horror e da humilhação diante de uma alteridade imensurável, hedionda, cujo retorno amargo e funesto se encenaria publicamente apenas para reforçar a eficácia do interdito que o proíbe. Presa à amargura e à angústia que a intimida, a enunciação da pergunta final confirmaria implicitamente sua proscrição e denunciaria a si mesma como *uma questão meramente retórica*, cujo efeito apenas reforçaria certo desespero, um vazio indizível, incômodo, assombrando a memória vitoriosa. A um só tempo, essa voz seria o *mal* de que se deseja livramento e o *amém* que lava e confirma o ato de fundação.

Com efeito, muito leva a crer que em “Ultima Verba” o emprego da interrogação final – “à quoi bon?” – exprimiria certa indolência e estaria menos interessado em perguntar efetivamente pela utilidade de algo do que em afirmar, de imediato, a sua inutilidade⁴⁴. Nesse sentido, levando-se em conta o resíduo da voz do interlocutor na declaração solene (« ne *te* vienne à l’esprit...»), o efeito retórico de “e para quê” acusaria a nulidade da própria atividade do poeta, incapaz de encontrar respostas para justificar seu trabalho de escrita durante os eventos angustiantes da guerra⁴⁵. A palavra final de Valéry, longe de ser uma pergunta, seria uma afirmação carregada de amarga melancolia⁴⁶, a evocar o célebre verso de Hölderlin sobre a serventia dos poetas em tempos indigentes: *à quoi bon des poètes en temps de détresse?*⁴⁷

Sendo assim, mais que encerrar a declaração solene do vencedor, a interrogação final ainda vocalizaria essa aflição do escritor e dos momentos em que ele “toca o fundo e esse fundo é vazio [...] Jornadas de fracasso, de perda bruta” (XXVI, p. 714⁴⁸). Desde o *sommet* excepcional que os reúne como irmãos, o poeta e o político enfrentariam os traumas da guerra, mutuamente implicados *nas transgressões cometidas para interditar uma alteridade horrenda...* cuja volta amarga e funesta constituiria uma ameaça para ambos, uma ameaça que seria grande o suficiente para justificar toda a encenação de “Ultima Verba”, desde os imperativos do locutor à declaração solene do vencedor e à fala pesada, inominável e derradeira.

Neste ponto, seria talvez interessante articular um diálogo com as ideias que Mladen Dolar desenvolve ao pensar uma ética e uma política da voz⁴⁹. Segundo o autor esloveno, a pavorosa figura dessa alteridade horrenda seria empregada pela voz do supereu para enunciar admoestações e normas sociais incompatíveis com a publicidade e a universalidade da lei escrita e que, precisamente por isso, precisam permanecer implícitas, inflamando as entrelinhas, engordurando a voz com seus subentendidos. É

por essa razão que, ainda conforme as palavras de Dolar – retomadas a partir de Lacan⁵⁰ – a voz do supereu é gordurenta (“the fat voice”, “la grosse voix”). Nela se encontram as regras sigilosas da convivência em sociedade, regras que em geral tomariam a forma de uma transgressão da lei escrita, mas uma transgressão efetivamente constituinte da trama invisível que mantém o grupo social coeso^a.

Nossa questão, então, seria saber se o ato de fala que irrompe ao final de “Ultima Verba” e perfaz aquela declaração ainda estaria sob a chantagem do retorno funesto e amargo desse Outro horroroso, que naquele momento podemos imaginar ligado ao traumático sofrimento vivido durante a guerra. Em outras palavras, a “fala pesada” da última linha do texto ainda engrossaria a voz do supereu, voz gordurenta que perfaz a declaração solene? Em caso positivo, concluiríamos que a interrogação transgressiva cometida *dentro* do ato danoso de sua interdição não é publicamente dizível senão estando presa à liturgia excepcional dos *ultima verba*, pois ela então seria privilégio exclusivo do *sommet* – esse lugar excepcional, o único capaz de reunir poeta e vencedor em sua fraternidade e cumplicidade de soberanos – e da prece solene que proscree a fala pesada, suscitada apenas como um gozo compensatório, uma indulgência aparente que, ao final, apenas fortalece a lei e a alimenta, segundo Dolar, “com autoridade suplementar”. Nesse momento, “o Outro domina [*rules*] ainda mais por meio das transgressões de sua regra [*rule*]...; somos presos ainda mais em seu círculo vicioso”⁵¹.

Contudo

Talvez, só a partir de agora seja possível acompanhar de modo mais intenso a equivocidade de “Ultima Verba” – como fala dentro do espaço público e enunciada a partir de um lugar excepcional e inatingível, a morte. Seria justamente essa hesitação entre epitáfio e anúncio que o texto escreveria, buscando atrair os olhos dos leitores no espaço de um jornal. O arranjo com letras maiúsculas, a disposição que se centraliza a cada novo ato de fala agenciado, o aumento do tamanho da fonte e o uso do itálico, enfim, todos os artifícios gráficos de “Ultima Verba” canalizam a atenção do leitor para a pergunta final.

^a É nesse sentido que o psicanalista esloveno analisa a voz do ditador Hynkel do filme *O Grande Ditador* de Charles Chaplin. Se o discurso de Hynkel é incompreensível, sua voz é capaz de sinalizar à audiência (ou parte dela) exigências publicamente impronunciáveis; cf. Dolar (2006, p. 99-101).

A que seria bom esse arranjo formal do texto senão a constranger a declaração pública do vencedor com a entrada em cena daquilo que, anteriormente tido por tão temível e obviamente condenável, revela-se então como uma simples questão acerca da finalidade que mobilizaria a ação? Qual seria o propósito dessa estratégia discursiva senão livrar a interrogação final da chantagem que ainda a postulava como ameaça? Esse livramento ocorreria pela própria configuração formal da escritura, que faz hesitar esse ato de interdição na linha mesma que separa aquilo que ele manteria indizível, impublicável. Pois talvez seja esta a operação da segunda torção performativa de “Ultima Verba”: mais do que revelar o que não deveria aparecer, suscitar e agenciar a própria variação em torno da partilha do visível e do invisível, ao colocar-se à escuta de uma voz tida por obscena, mas que – captada no limiar dentro e fora da prece solene – *vem e deve vir* despida da ameaça feita pela voz subjuntiva, gordurenta e superegóica da declaração fundadora, constituindo-se desse modo não como retorno amargo e funesto, mas como o mais simples e coloquial questionamento: *e para quê?*

Percebe-se, portanto, um litígio entre duas formas de enunciar uma mesma interrogação. A primeira, presa à projeção funesta lançada pela prece solene, apresenta a pergunta final como fala pesada, algo perigoso e transgressivo, cuja interdição fecharia o círculo tautológico da autodeclaração fundadora daquele dia de vitória. A segunda, enunciada com leveza coloquial desde o hiato aberto pela evocação do discurso direto e pela força anárquica e heterológica que irrompe do arranjo formal do texto, depõe o peso soberano e autotélico desses *ultima verba* e repõe em questão – com força arredia, em relativa indiferença à resposta – o *télos* a se perseguir a partir de então.

Essa duplicidade enunciativa, na qual a moldura e o quadro mutuamente se contestam⁵², seria muito mais do que simplesmente uma transgressão – compensatória ou não – de *uma lei*, pois cada uma de suas formas contraditórias de enunciação faria vislumbrar um mundo próprio, com *leis singulares* de racionalidade e universalidade; o primeiro com sua demanda, deixar para trás o horror da guerra e o vazio da pergunta pelas finalidades da vitória penosamente conquistada; o segundo com seu desejo de que a nova vida em comum estivesse continuamente atravessada pela ressonância coloquial e mundana do questionamento de seus propósitos, *tal como a interrogação « à quoi bon? » ressoa, reverbera e rumoreja sobre todas as camadas e margens enunciativas de “Ultima Verba”, desde seu nível mais interno, fazendo com que, ao fim e ao cabo, o tom interrogativo sobredetermine o subjuntivo solene e o imperativo inicial, abrindo, desse modo, o télos do mundo a ser construído.*

Observamos, assim, como essa duplicidade enunciativa não é transação entre uma lei e sua transgressão, mas encontro aporético entre duas leis contraditórias, entre *duas normatividades heterogêneas*. Com isso, uma pergunta a ser feita ainda seria: não acabaria ela em um relativismo indiferente à norma em vigência, sendo instaurada desde o *sommet* no qual um soberano manipularia abstratamente a equivocidade fundação ou indeterminação? Em outras palavras, o conflito mesmo entre leis contraditórias seria algo do qual alguém poderia dispor, algo controlável? Essa é a pergunta que move o terceiro excursus desse nosso caminho:

Terceiro excursus: quando e como a hesitação prolongada depõe o *sommet*

Temos observado como um texto que *diz* sobre decisões e palavras definitivas *faz* vir ao leitor aporias e equivocidades. Observamos também como seus paradoxos pragmáticos irrompem por cada sutileza formal da escritura, cujos arranjos se mostram então absolutamente necessários à feitura de uma experiência de hesitação prolongada. Nesse sentido, percebe-se como “Ultima Verba” seria aquilo que Valéry chama de “oeuvre de l’esprit” na “Première Leçon du Cours de Poétique”, aula inaugural dada em dezembro de 1937, quando o poeta assumiu a condução do curso de poética no *Collège de France*. Em sua primeira lição, o escritor buscou então compreender o que seria uma obra do espírito. Após observar que tipo de relações ela estabelece com seu produtor e, por outro lado, com o seu consumidor, o escritor chegou à questão da “obra mesma, enquanto coisa sensível. Trata-se de uma terceira consideração, muito diferente das outras duas” (OEI, p. 1348)⁵³.

A interrogação pertinente a essa terceira consideração seria: qual a diferença entre um objeto qualquer e uma obra do espírito tomada em sua existência física, sensível? Ou ainda, qual a diferença entre um papel em branco ou escrito com um texto qualquer e outro papel, em que se lê um texto literário? A princípio, nenhuma diferença: ambos são coisas definíveis e têm sua existência em um mesmo campo objetivo, ambos estão ali reduzidos seja à condição de matéria, seja à de instrumento, e em todo caso, são submetidos à operação do espírito, que dispõe deles como bem quer. Contudo, a partir dessa indiferença reificada, apreendida por observações imediatas, irrompe a evidência daquilo que distanciaria esses dois tipos de obra, a comum e a do espírito:

Tudo o que eu disse até aqui se estreita nessas palavras quaisquer: *a obra do espírito só existe em ato*. Fora desse ato, o que resta é apenas um objeto que não oferece ao espírito nenhuma relação particular (...) E quando um texto de poeta é usado como coletânea de dificuldades

gramaticais (...), ele cessa imediatamente de ser uma *obra do espírito*, pois o uso que se faz então dele é inteiramente estranho às condições de sua geração e porque lhe é recusado, por outro lado, o valor de consumo que dá um sentido a esse trabalho (OEI, p. 1349)⁵⁴.

Uma obra do espírito existe apenas em ato e apenas durante esse ato é que ela ganha uma existência heterogênea ao mundo das coisas, uma existência na qual se articulam e se enfrentam as condições de sua produção e os valores da interpretação que lhe dará sentido. Como em “Ultima Verba”, texto no qual notamos como a hesitação se prolonga pelas equivocidades e paradoxos pragmáticos constituídos concretamente, ou seja, em seu ato concreto de enunciação. *Somente* nesse *Dasein*^a enunciativo que a pergunta final se livra do encadeamento sintático do enunciado da oração e readquire seu tom interrogativo e coloquial, reverberando pelas outras camadas do texto e abrindo o espaço de implicação entre normatividades heterogêneas. Por isso, a equivocidade do texto se mostraria devedora de um acerto plenamente necessário e preciso na *voz* que o anima, voz sem a qual tudo se tornaria arbitrário e o poema voltaria ao estado inerte de coisa, tinta sobre papel.

Um poema sobre o papel não é nada senão uma escritura submetida a tudo o que se pode fazer de um escrito. Mas dentre todas essas possibilidades, há uma, e um só, que coloca enfim esse texto nas condições em que ele tomará força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e instiga uma ligação contínua entre *a voz que é e a*

^a Em *La Communauté Désœuvrée* (1986), Jean-Luc Nancy reinterpreta o conceito de Heidegger em busca de uma lógica da singularidade, aquilo que não pertence nem ao puro fora nem ao puro dentro, mas se faz como torção, como um “entre dois ou múltiplos, pertencendo a todos e a nenhum, e nem se pertencendo também” (p. 217). O *Dasein* seria, portanto, uma singularidade correlativa a um *Mitsein*, a um “estar entre”, existência insacrificável que considera “seu ‘si mesmo’ como uma ‘alteridade’, de tal maneira que nenhuma essência, nenhum sujeito, nenhum lugar possam apresentar essa alteridade em si, como o si próprio de um outro, ou como um ‘grande Outro’, como um ser comum (vida ou substância)” (p. 251). Para Nancy, essa singularidade teria “exatamente a estrutura e a natureza de um ser de escritura, de um ser ‘literário’” (p. 192). E um ser literário não seria outra coisa que a enunciação “inacabada e inacabante” (p. 162) de um mito interrompido (“arrête-toi”), um mito suspenso e então partilhado por vozes diferentes (p. 197), capazes de desoperar (*desœuvrer*) o discurso do vencedor e de dizer “a verdade da interrupção de todas as falas fundadoras, das falas criadoras e poéticas, da fala que esquematiza um mundo e que aciona uma origem e um fim. Ele diz assim que a fundação, a poiesie, o esquema são sempre oferecidos, sem fim, a todos e a cada um, à comunidade, à ausência de comunhão pela qual comunicamos e pela qual nos comunicamos, não o sentido da comunidade, mas uma reserva infinita de sentidos comuns e singulares” (p. 194). Nesse sentido, a duplicidade enunciativa talvez não fosse senão essa torção pela qual uma existência singular se expõe, sem identificação prévia por meio de predicados, como limite, como nexos de sentido entre uma representação e o estar-no-mundo do ato enunciativo que a constitui, “lá onde há ao mesmo tempo dentro e fora, nem dentro, nem fora” (p. 224).

voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser de tal modo que ela se imponha e excite o estado afetivo cujo texto seja a única expressão verbal. Retirem a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. O poema se transforma em uma sequência de signos ligados apenas por estarem traçados uns após os outros (OEI, p. 1349)⁵⁵.

Dentre todas as possibilidades do que se pode fazer com um escrito, há uma e apenas uma que lhe dá condições de adquirir força e forma de ação. Somente ela suscita o estado afetivo do qual o texto seria a expressão verbal precisa, acionando então a voz, a voz que é necessária, aquela que realiza uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e deve vir. Ao longo desse ato, ou seja, durante a hesitação prolongada, suspende-se o caráter instrumental da linguagem e de sua velocidade na passagem pelas palavras. Em sua singularidade, esse ato de enunciação é um acontecimento irredutível às malhas do discurso comunicativo, que submete todas as expressões linguísticas a um princípio de equivalência, tornando-as intercambiáveis, ou seja, passíveis de tradução em uma mensagem qualquer (OEI, p. 1325). Inversamente, o que o ato de enunciação poética realiza – o que está em jogo no instante em que a interrogação final de “Ultima Verba” se choca com o subjuntivo da prece solene – é a constituição de uma experiência singular em ato, evocada por uma expressão verbal precisa, irredutível à troca, ao resumo (OEI, p. 1326-1327, cf. p. 1080).

Ora, como nota Serge Bourjea⁵⁶, alguns elementos retóricos da passagem acima transcrita talvez tenham contribuído para reforçar a imagem de Valéry como poeta formalista e advogado de uma experiência objetiva e sacralizada do poema, da *Voz, presença soberana* diante da qual todo subjetivismo, toda derivação da escrita órfã de sentido deveria se curvar. O vocabulário do comando, da necessidade aparentemente metafísica (“há uma e apenas uma possibilidade”, “exige”, “deve ser”, “se imponha”, “é preciso”, “a única expressão verbal”) reforçaria a condição excepcional da enunciação poética, a mais autêntica porque mais estreitamente ligada à própria voz em ato e, conseqüentemente, a menos sujeita à contaminação anônima e cega da palavra escrita em circulação e intercâmbio na era da inflação publicitária e da universal reportagem. Contudo, veremos como não haveria nada de metafísico na necessidade poética dessa voz, talvez, muito pelo contrário.

Afinal, essa voz não estaria mais ligada à preservação do *sommet*, não seria mais somente a transgressão excessiva que desloca e realoca o centro de um discurso, em todo caso sempre agindo em proveito de um centro discursivo. Neste momento, também não seria mais possível dizer que se trata de estabelecer uma oposição estrita entre

palavras cotidianas e trocáveis do mundo comum e palavras poéticas e singulares do *sommet* (a torre de marfim etc.), nem talvez que se está em busca de outro princípio de equivalência que reajuste a lógica da circulação dos discursos, reajuste que, aliás, só poderia ser feito desde o próprio *sommet* excepcional, confirmando a necessidade de sua operação solitária e exclusivista como tal.

Pois, tal como em “Ultima Verba”, o ato de enunciação poética não conduz à presença, não é atravessado por uma Voz pesada, maiúscula. Se a execução do poema é o poema e, antes dela, suas frases são apenas “série de falas curiosamente reunidas” (OEI, p. 1350)⁵⁷, logo, como notou Michel Deguy⁵⁸, a própria diferença prosa-poesia é desconstruída, pois não há mais princípio a priori assegurando a distinção da linguagem poética com a prosa cotidiana, delimitando o material que seria próprio à literatura e o que seria deixado à comunicação. Fora do ato, mesmo o verso mais assonante e com as metáforas mais elaboradas é, quando muito, uma curiosidade. Em ato, até mesmo uma pergunta coloquial como “e para quê?” pode acionar o estado poético, que então se faz atravessar pelo contraste com a sublime pretensão da declaração solene. Sendo assim, é preciso interrogar: que voz é necessária? Que necessidade a torna precisa, exata, capaz de percorrer os traços escritos que acionam a ligação contínua com a voz que vem?

Seguindo ainda os passos da aula inaugural do curso de poética, seria possível afirmar que se trata da voz que faz sentir, em ato, a absoluta necessidade de cada traço do texto: “Nós sentimos, por um lado, que a obra que age sobre nós nos convém de tão perto que não podemos concebê-la diferente” (p. 1350⁵⁹). Entretanto, esse sentimento seria acompanhado por outro, feito no sentido inverso. Afinal, justamente por parecer tão ajustada em cada articulação interna e tão necessária em sua operação, o poema suscitaria igualmente a *latência do acaso*^a, a impressão de que sua existência seria

^a É necessário esclarecer que o acaso (« le hasard », « le fortuit », « l'accidentel » etc.) tem um papel duplo no pensamento de Valéry, duplicidade lida tanto nos *cahiers* quanto na obra publicada. No primeiro, acaso é o nome daquilo que simplesmente existe como tal, em seu caráter meramente dado. Em “Poésie et Pensée Abstraite”, essa é a característica principal da circulação instrumental das palavras na linguagem cotidiana, domínio onde elas estão presas à “coleção de opiniões mais ou menos cega, do resto dos homens e do *acaso*” (OEI, p. 1316, grifos nossos). Também poderíamos observar aqui a conhecida aversão de Valéry à inspiração poética, à pretensão de exprimir o belo que foi *casualmente* achado e não demandou elaboração. O escritor francês suspeita que a voz inspirada não está muito longe desse acaso estreitando o horizonte do possível no uso comum da linguagem, uso que, como veremos, está preso a uma voz “pessoal acidental” (CHII, p. 1090). Por outro lado, há um segundo papel para a noção de acaso no pensamento valeriano, legível quando ela mantém uma analogia entre a obra de arte e “o efeito de um acaso extraordinário”, ligado a “certos aspectos da natureza: acidente geológico ou combinações passageiras de luz”, como encontramos na “Première

arbitrária, pois ela poderia não ter sido assim, ou até mesmo deveria não ter existido do jeito que existe (OEI, p. 1351).

E o que estaria em jogo na hesitação prolongada entre som e sentido – entre as variáveis fonéticas e as variáveis semânticas que conduzem a associação das palavras em um texto literário (p. 1356) – não seria outra coisa senão essa mesma oscilação entre o necessário e o arbitrário, pela qual o poema lateja e faz vislumbrar outras possibilidades, na obra literária e no mundo em que se dá seu ato enunciativo.

Nesse ponto, valeria talvez retomar certos pontos do “Discours sur l’Esthétique”, enunciado por Valéry em um congresso de estética e filosofia da arte em agosto de 1937 (p. 1827), dois meses antes da primeira aula do curso de poética. Trata-se de um texto inquietante, em cuja reflexão o poeta se lança obliquamente, como um simples amador, alguém que *não sabe* o que fala, pois não é filósofo especialista em estética. Contudo, o fio da argumentação nesse escrito perseguirá justamente a possibilidade improvável de de um *saber filosófico e dialético* (termo usado aparentemente em sentido lato, como sinônimo de discurso conceitual) acerca da produção e do efeito das obras de arte. Ora, se não há ciência do particular e se todo ato ou obra do espírito é essencialmente particular, como seria possível uma estética (OEI, p. 1301)? A improbabilidade se revelaria assim uma impossibilidade.

Entretanto, apesar da demonstração silogística dessa impossibilidade de uma ciência do belo, a história da arte mostraria a importância inegável de inúmeras técnicas, saberes, pressupostos, regras, prescrições e proscições, formuladas pelos artistas ou pela crítica, cabeças poderosas que, ao produzir ou estimar as obras, haviam usado e abusado da autoridade pretensamente obtida de seus princípios fictícios... “Pois não há

Leçon du Cours de Poétique” (OEI, p. 1351). Nestes momentos, o acaso é indissociável da latência e da hesitação prolongada acionada por objetos que desafiam a separação costumeira entre natureza e cultura, objetos que – como a concha encontrada na praia pelo Sócrates do diálogo Eupalinos (OEII, p. 116-126) – habitam um limiar em que não é possível determinar se foram produzidos pela natureza naturante ou feitos pelo trabalho humano. Nesse limiar, o acaso seria a força latente que prolonga a mencionada hesitação entre o arbitrário e o necessário da construção poética, depondo, conseqüentemente, o antropomorfismo como causa final do pensamento e da cisão entre natureza e cultura: “Enquanto as coisas têm uma significação e mesmo uma forma nós estamos no antropomorfismo. Abordamos o real, talvez, quando percebemos, em um discurso carregado de sentido, munido de um propósito, e tão organizado quanto o discurso pode sê-lo, o vazio, a ausência de sentido, o *acaso*, o instantâneo. E isso assim que abordamos o real de uma palavra, quando nós a percebemos, à força de repeti-la, seja ela a mais familiar, mais conhecida, como um estranho ruído... tal como a escuta um animal” (CHI, p. 557, 1917, VI). A importância do acaso no ato poético – uma herança de Mallarmé – e de seu duplo papel permeia toda a tese, e será retomada em pontos-chave dos dois próximos capítulos.

tentação maior do que decidir soberanamente em matérias incertas” (p. 1302, grifos nossos⁶⁰). Afinal, apesar de condenadas à imprecisão, a algum *mépris* das possibilidades incalculáveis de sua própria arte, as diversas escolas e modas artísticas ao longo da história teriam tido por mérito justamente a soberania de impor normas arbitrárias^a sobre suas questões indefiníveis, obrigando os poetas e artistas a se ajustar e se debater contra tais convenções definidas de antemão: para que houvesse ressonância e rumor, seria preciso saber trabalhar a margem, operar sobre algum limite, adentrar uma fase de menor liberdade (OEI, p. 1354).

Mas, se sapatilhas apertadas instigam a invenção de coreografias inteiramente novas (p. 1305), não é menos verdade o fato de esse trabalho liminar só se justificar por conduzir à experiência de outra forma de liberdade, vivida no ponto de suspensão da metafísica estética inicialmente adotada, no instante em que irrompe a já mencionada latência do acaso. Afinal, o trabalho do artista consistiria justamente em construir aquela citada experiência de hesitação entre a sensação da plena necessidade da composição em toda sua estrutura e a sensação de arbitrariedade em relação à sua própria existência enquanto tal; sensações contraditórias, mas que se alimentam mutuamente durante o ato poético e enunciativo que mobiliza suas contradicções.

^a A princípio, acusar a arbitrariedade dos princípios e das regras das muitas escolas artísticas sucedidas ao longo do tempo pode parecer uma consideração infeliz, que ignoraria o contexto histórico preciso no qual cada uma dessas normas ganharia uma explicação. Um erro esperado da parte de um escritor segundo o qual “o historiador faz com o passado o que a cartomante faz com o futuro. Mas a feiticeira ainda se expõe à verificação, o historiador não” (OEII, p. 948). Entretanto, talvez se devesse ter em conta a conhecida crítica de Valéry ao discurso e à ciência da história, pois, como afirma Roberto Zular (2001, p. 45), longe de desprezar a condição histórica do mundo da cultura, o que o escritor francês proporia é não tomá-la como ancoragem de explicações seguras e definitivas, mas como um pensamento essencialmente atual, que conduz ao ponto no qual ela pode retomar o estatuto de possibilidade, o sentimento de que as coisas poderiam ter sido diferentes. É a partir dessa historicidade radical (p. 85) que as muitas escolas e normas estéticas na história da arte seriam arbitrárias, arbitrariedade cuja consideração tornaria possível articular os fatores históricos implicados em sua vigência, sem que, com isso, o discurso sobre a história se tornasse determinista. Voltaremos a essa questão, que diz respeito às afinidades entre o poético e o político. Basta lembrar como Adorno critica esse aspecto da reflexão valeriana, vendo na arbitrariedade da adoção de formas do passado o voluntarismo que um poeta supostamente formalista tomaria por heresia contra a sacralidade da arte. “A forma que é meramente escolhida e posta, que o próprio Valéry às vezes defende, é tão acidental quanto a caótica ‘vitalidade’ que ele despreza” (2002, p. 175). Para o filósofo alemão, a inversão da objetividade formal em subjetivismo arbitrário seria correlata do fascismo e de sua negação do indivíduo, então feita em favor de indivíduos mais poderosos (p. 176). Ao retornar a esse problema, veremos como a poética dupla e inacabada de Valéry, legível nos *cahiers* aos quais Adorno não teve acesso, pode rearticular essa avaliação.

Nesse sentido, o que distingue a atividade poética das outras atividades do pensamento seria precisamente o modo como se lida com o *parti-pris* e, por outro lado, com o princípio de não-contradição (p. 1306). Abre-se aqui uma distinção poético-conceitual cuja operação nos será muito relevante. Trata-se da diferença entre a *necessidade poética*, que orienta a construção dos atos poéticos, e a *necessidade lógica*, que vigora na tessitura do *discurso*. Vejamos:

Por outro lado, que ele o queira ou não, o artista não pode se desligar absolutamente do sentimento do arbitrário. Ele procede do arbitrário em direção a certa necessidade, e de certa desordem em direção à certa ordem; ele não pode prescindir da sensação constante dessa desordem e desse arbitrário, que se opõem ao que nasce sob suas mãos e que lhe parece necessário e ordenado. É esse contraste que lhe faz sentir que cria, pois ele não pode deduzir o que lhe vem do que ele tem.

Sua necessidade é por isso totalmente diferente daquela do lógico. Ela está inteira no instante desse contraste, e obtém sua força das propriedades desse instante de resolução, que se tratará de reencontrar em seguida, ou de transpor ou de prolongar, *secundum artem*.

A necessidade do lógico resulta de certa impossibilidade de pensar, que atinge a contradição: ela tem por fundamento a conservação rigorosa das convenções de notação – das *definições* e dos postulados. Mas isso exclui do domínio dialético tudo o que é indefinível ou mal definível, tudo o que não é essencialmente linguagem, nem redutível a expressões pela linguagem. Não há contradição sem *dicção*, ou seja, fora do discurso. O discurso é portanto um fim para o metafísico e não é mais que um meio para o homem que visa atos (OEI, p. 1307, grifos do autor, sublinhados nossos) ⁶¹.

A necessidade do lógico resulta da impossibilidade de pensar a contradição e tem por fundamento a manutenção rigorosa de sua própria coerência lógica. Se a sustentação interna do discurso é um fim para o metafísico, é porque ele toma a conservação de seu *parti-pris* como causa final do pensamento, garantindo de antemão uma racionalidade de direito para sua fala (p. 1306) e projetando sobre a linguagem uma legislação que lhe interdita tudo que possa abrir espaço à contradição (amarga e funesta). Seu interesse seria desdobrar o cálculo das consequências necessárias de uma convenção definida tautológica e arbitrariamente, e cujos princípios e propósitos jamais serão postos em questão após o momento silencioso e belo de sua fundação solene.

Inversamente, a necessidade poética estaria inteiramente rendida ao contraste do necessário com o arbitrário. *Necessário, em poesia, seria justamente aquilo que conduz*

a esse tempo de hesitação entre o arbitrário e o necessário, no qual as margens se fazem rumor. Se por vezes a poética valeriana, reforçando sua face pública e formalista, parecia insistir numa ligação indissociável entre som e sentido (OEI, p. 1333), como se o verso procurasse uma motivação definitiva e soberana para acoplá-los e a execução do ato poético fosse a busca pela voz DO poema, a única tonalidade capaz de suscitar uma relação univocamente necessária e motivada com o sentido, percebemos agora que, em sua duplicidade heterogênea, a hesitação prolongada coloca em jogo uma equívocidade irreduzível e múltipla, que vai se desdobrando em diferentes limiares (som-sentido; voz-pensamento; presença-ausência; ser-convenção; também arbitrário-necessário e, como veremos mais adiante, escrita-leitura; produção-consumo). Assim, com a necessidade poética hesitando entre o necessário e o arbitrário, tanto o som quanto o sentido só se oferecem em variação: em “Ultima Verba”, a menor mudança na tonalidade da enunciação em ato da pergunta final transforma seu sentido e função (questão retórica, desencantada, interessada, coloquial?), e retroage sobre o texto todo. Por sua vez, toda mudança de sentido implica um deslize na tonalidade e na voz (entre os muitos tons sublimes da interrogação e os muitos tons interrogativos da última fala).

Esse vai-e-vém contínuo perpassa 1) a escuta do som que seria necessário a um sentido dado, 2) a ressonância das sonoridades latentes acionadas por essa escuta, 3) a inteligência do sentido que seria necessário a um som dado, 4) a evocação de conteúdos semânticos na vizinhança dessa inteligência e 5) a variação da articulação som-sentido como um todo, do ponto de viragem entre eles. Com isso, os limites entre pensamento e voz, *foné* e *lógos* seriam sempre deslizantes e o estado poético só realizaria a passagem do arbitrário ao necessário – o ato soberano por excelência – prolongando e transpondo o contraste e a hesitação entre eles. Ao contrário do pensamento lógico e discursivo, que se orienta pelo exílio da contradição, a poética do pensamento percebe que “não há *contradição* sem *dicção*”. Ora, na fricção entre discurso e *dicção*, som e sentido, voz e pensamento, a *contradição* valeriana deixa de ser uma categoria lógica. Em vez de orientar a forma da predicação judicativa, exigindo sua exclusão, ela instiga a hesitação entre o enunciado e o ato de enunciação, o discurso e sua *dicção*, entre “o ritmo e os acentos da voz”, por um lado, e o “pensamento, a linguagem e suas convenções” (OEI, p. 1356), de outro. Em um texto poético, a *contradição* não é transgressão, mas sua própria lei de funcionamento, uma lei dupla, pois sempre sobredeterminada por mais de um sistema de exigências heterogêneas – por normatividades semânticas e fonéticas (OEI, p. 1356), pelo que os versos dizem e pelo que eles são (OEII, p. 637), pelas

demandas do que é enunciado e pelas demandas do ato poético que o enuncia^a. Atuando sempre nesse ponto de viragem e hesitação entre sistemas heterogêneos – suscitando a

^a Trata-se, portanto, de uma *contradição* entre enunciado e enunciação e não da contradição lógico-formal entre enunciados, incompatíveis entre si, a respeito de um mesmo sujeito ou estado de coisas (A é B, A é não-B). Sendo *fricção* entre o discurso e sua dicção, diríamos que ela também não é a contradição dialética da tradição hegeliana, *caso* essa seja pensada como determinação de predicados contraditórios a partir de uma mesma posição-sujeito – ou seja, ainda no interior da forma do juízo, do enunciado, seja ele sintético ou analítico em seu momento histórico-especulativo – instigando o processo de formação da discursividade histórica e intramundana que, mesmo não tomando mais o sujeito gramatical como substrato fixo de atributos, aglutina-lhe predicados em diferenciação não recíproca para então estabelecer um plano de oposição diacrítica entre eles e por fim apagar suas diferenças afirmativas e qualitativas, reduzindo-as à identidade formal de sua contradição mútua (cf. Murrone, 2008). Aqui, a contradição hegeliana seria apenas o instrumento lógico que, ao projetar seu próprio *conatus essendi* como condição histórica de possibilidade para toda experiência real, opõe seus diferentes momentos já sob a garantia formal da captura de toda e qualquer contingência sentida como exterior nas malhas de uma mesma discursividade unívoca que se agiganta até coincidir com a própria civilização. Presa aos limites do juízo histórico-especulativo, a negação de todo pressuposto dado e suas exigências de não-contradição se faz ao preço de manter impensada a dicção do discurso (cf. Horstmann, 2009), um impensado que conserva a forma da posição-sujeito (*Setzung*) como enunciator de uma história prosaica, sem equivocidade nem dicção.

Nesse momento, “uma relação entre forma e conteúdo tornou-se a própria forma... uma sublimação extrema do dualismo forma-conteúdo na subjetividade separada e absolutizada”, como diz Adorno (2004, p. 333) ao tentar depurar o pensamento dialético de suas possíveis cumplicidades indizíveis com a identidade na oposição entre cada objeto e seu conceito, e liberar as forças de desintegração do não-idêntico no fenômeno. Nem método, nem realidade simples, a contradição adorniana seria a força da matéria não reconciliada no seio da sociedade moderna, sem deixar de ser também categoria da reflexão, confronto cognitivo entre conceito e coisa (2004, p. 144). Para tanto, o filósofo critica toda suposição de transparência da linguagem, mesmo aquela que talvez vigorasse na dialética hegeliana (2004, p. 163), e problematiza os meios expressivos da reflexão filosófica (2004, p. 64), mantendo-se, porém, preso aos estreitos limites de um diagnóstico que põe como fato inescapável o antagonismo histórico próprio ao advento moderno da racionalidade discursiva, e à promessa – que ela e somente ela portaria – de um pensamento que identifica e troca livre e justamente (2004, p. 5, 147). Por isso, no fim das contas, ainda é estritamente ao plano do juízo que a dialética negativa se volta, ao agenciar *ardilosamente* (2004, p. 141) o maquinário predicativo do pensamento em favor de sua própria desintegração pela força do não-idêntico, que vem então denunciar, sem equivocidade nem dicção, a inverdade da mediação conceitual (2004, p. 328).

Diríamos, portanto, que a *contradição* enunciativa de “Ultima Verba” não é a contradição em si que, projetada como categoria lógica sobre a diferença ontológica em si, realizaria a ligação entre o lógico e o real em Hegel (1976, p. 34-87). Também não é a contradição matérico-conceitual que, em Adorno, suscita a experiência do não-idêntico em uma interação sujeito-objeto visando as supostas promessas de troca livre e justa da razão. Por outro lado, se ela chama atenção para o ato concreto de enunciação, se ela chega mesmo a constituir um paradoxo pragmático (Maingueneau, 1993, p. 157), não o faz conservando uma cena pré-instituída onde estariam escritas suas supostas leis pragmáticas de possibilidade e cuja transgressão, portanto, o invalidaria como contradição performativa; muito pelo contrário, temos visto que a hesitação entre enunciação e enunciado faz deslizar a linha mesma que separa o ato e seu contexto, transformando a partilha do sensível em sua cenografia enunciativa (Rancière, 1996b). Em todos esses não, um mesmo alvo parece em questão: a necessidade de ir para além de todo condicionamento formal-reflexivo tido como anteriormente posto e que se conservaria

ao longo do processo, fosse ele ligado à consistência do enunciado ou à legitimidade da enunciação. Para que o ato poético seja uma escapada para fora do mundo fechado do possível (OEL, p. 1357), seria preciso pensar não a contradição entre diferentes momentos de um mesmo processo cuja pertinência não é posta em questão, mas uma contradição profunda, que coloque em questão um ato sobredeterminado por uma multiplicidade de processos suscitada junto à contingência, um ato espectral, nem presente nem ausente (cf. Safatle, 2016, p. 117-121; cf. terceiro capítulo).

Por isso se o ato poético deve hesitar entre voz e pensamento, ser e convenção, presença e ausência sem tomar o contingente como algo exterior, se sua hesitação entre o arbitrário e o necessário deve prolongar a latência do acaso no limiar que partilha e permeia continuamente o discurso e a dicção, a enunciação e o enunciado, será preciso, ao que nos parece, não reduzir a contingência à figura da exceção-de-si, redução que arriscaria ainda pressupor que a irredutibilidade do outro coincide com sua capacidade de instaurar uma modificação no regime de relações de uma totalidade. Nesse ponto, parece-nos que dificilmente o emprego da categoria da “exceção” não termina cúmplice, em algum nível, da estrutura política e epistemológica do “estado de exceção”, a regra da metafísica ocidental (cf. Viveiros de Castro, 2015, p. 86). Se a contingência não é efetivamente exterioridade autoidêntica à espera passiva de sua integração numa processualidade formalmente cambiante, se ela diz respeito radicalmente ao si como tal, e isso à medida mesma que mantém sua excepcionalidade irredutível, então o acaso se abre na intersecção mesma do limiar que partilha (separa e comunga) o encontro de processualidades heterogêneas, totalidades heterogêneas, cada uma delas com suas normatividades formalmente cambiantes, e seus pontos de viragem entre voz e pensamento, ser e ficção, o dado e o construído. *Pois aquilo que na contingência resiste a um regime de relações dado seria justamente seu atravessamento por outro regime de relações, heterogêneo ao primeiro, e numa diferente escala de grandeza*, uma percepção ontológica aguçada pelo modo como Valéry percebe as transformações econômicas de seu tempo e a volubilização de toda medida humana comum (cf. terceiro capítulo).

Se assim for, então acaso é limiar, *hesitação entre*, deslize no espaço no meio do outro e do mesmo – permeando o outro e o mesmo em seu encontro; *e toda sobredeterminação é equívoca*, irredutível ao plano de consistência de uma única totalidade em transformação. Donde a necessidade de pensar a partir dessa equivocidade, trabalhar entre escalas de medida heterogêneas, o que exigirá abrir mão da soberania que o discurso atribui ao regime de inteligibilidade do juízo, da predicação, sem deixar, contudo, de apreender sua importância como uma ordem de grandeza entre outras (a questão, assim, não será exatamente predicativa, nem antepredicativa, nem antipredicativa, embora seja também isso tudo). No limiar entre normatividades heterogêneas, as variações qualitativas não são pensadas como uma diferença em si, mas como correlações entre conjuntos de diferenças intensivas: para que haja diferença, é preciso sempre duas, dirá Patrice Maniglier (2006, p. 303) ao pensar uma equivocidade na qual, no limite, seria possível dizer não apenas que o outro do signo é outro signo com seus traços diferenciais em um sistema simbólico heterogêneo, mas também que o outro da referência é outra referência, com suas variações ontológicas em um plano qualitativo heterogêneo.

Voltaremos mais detidamente a esse ponto ao tratar da modulação no segundo capítulo. Por ora, importa-nos notar que tal hesitação entre linguagem e ontologia, ser e convenção, se abre justamente na *contradição* de enunciado e enunciação, na fricção do discurso e sua dicção. Como perceberam Zular (2013) e Maniglier (2016, p. 481-482), o ato/conceito de enunciação atravessa obliquamente a dicotomia dado/construído, tornando-se indiferente ao problema da ruptura moderna entre sujeito e mundo, pois estabelece uma ontologia plana pela qual o ato de enunciação instancia um enunciado a respeito de seu próprio ser e, com isso, suscita a heterogeneidade entre seus planos, fazendo variar a acoplagem entre linguagem e referência em ato, a hesitação entre o dado – “as coisas do ser” – e o construído – “as convenções da linguagem” (OEL, p. 1356) –, uma comunicação não hierárquica e transversal de seres-signos heterogêneos que diferem de si mesmos.

Nessa ontologia plana, tanto a linguagem quanto as coisas, tanto o pensamento quanto os corpos são modos heterogêneos de ser, de existir. Donde essa mudança no estatuto do pensar, que deixa de

sensação de que o efeito obtido é um fruto bem-aventurado da fortuna, tal feliz acidente geológico ou combinação passageira de luzes e vapores d'água no céu, fenômenos cuja impressão no espírito é precisamente a de que sua existência parece tão ajustada em suas necessidades internas que eles igualmente poderiam não ter existido – o ato poético prolonga e sustenta o acaso que permeia a passagem voz-pensamento, ser-convenção, natureza-cultura, e os redetermina continuamente.

Nestes instantes, arte e natureza convergiriam em uma experiência harmônica e indefinível (cf. CHII, p. 1091, VII, 1918; p. 1132, XXIV, 1940), mas uma harmonia que, vale dizer, está longe de pretender algum tipo de reconciliação final ou redenção do homem com a natureza, deus, alma imortal ou qualquer grande horrendo outro, pois ela diz respeito a uma tensão, a um tom de voz, a voz precisa para acionar a oscilação poética, articulada pela consideração exata, tênue e contínua dos menores detalhes da composição e pela motivada latência do acaso emergente em suas sutilezas singulares^a.

ser uma prática de predicação cuja posição-sujeito (*Setzung* transcendental ou histórico-especulativa) está apartada do mundo, para se tornar uma *poiésis*, uma correlação de práticas e de materiais (táteis, sonoros, visuais, semânticos, químicos, sintáticos, morfológicos, matemáticos, musicais, biológicos, fonéticos, físicos: aventuradas nos *cahiers*) em fricção, a *contradição* sendo justamente essa torção entre a construção ontológico-poética *do pensamento* – que é *feito* daqueles materiais, geralmente fonético-semânticos ou sonoro-conceituais no caso da linguagem verbal – e a inteligência cognitivo-conceitual *da poética*: em resumo, hesitação entre poética-do-pensamento e pensamento-da-poética, para retomar Deguy (2007, p. 10), que se desdobra não a partir de uma posição-sujeito, mas de uma *ex-peausition*, como sugere Nancy (2000, p. 31-34), o ter-lugar de um corpo-pensamento, uma pele-membrana na intersecção da relação-a-si e da relação-ao-mundo, ato pelo qual não é possível tocar sem ser tocado (como veremos na relação de *Éros* e *Nous*, Intelecto e Desejo nas peripécias de Lust e Fausto analisadas no terceiro capítulo), gesto que “não pode conhecer as coisas sem se conhecer de certa maneira – perceber o que quer que seja sem perceber qualquer si” (IV, p. 888 – ‘percevoir quoi que ce soit sans percevoir quelque soi’).

^a “A sutileza consiste em ver 10 possibilidades onde a não sutileza verá 3” (XII, 403, 1927). Como afirma Nicole Celeyrette-Pietri (1987, p. 74), a sutileza seria aquilo que a obra de arte almeja, pois, quanto mais intensamente uma obra de arte imitar o processo mesmo de criação de um objeto e não o próprio objeto, mais sutil e, portanto, mais densa a hesitação prolongada suscitada por ela. Por isso, restaria saber o que significa afirmar que, ao comandar a voz precisa da enunciação poética, o homem de gênio seria alguém “consciente das inconsciências” (CHII, p. 990, III, 1907). Indício de que o escritor retomaria aqui todos os direitos da “vontade de definir pela consciência todo o campo do espírito”? (Celeyrette-Pietri, 1979, p. 320). Haveria realmente uma consciência *sobre* o oscilante ato enunciativo do poema? Saber provocar o acaso e tirar proveito dele, afirmações desse mesmo trecho dos *cahiers*, não nos parece ser o mesmo que controlá-lo, ou mantê-lo sob a vigilância consciente do “eu”, sobretudo porque o estado harmônico não fornece os elementos possivelmente característicos de uma consciência, a saber, a lógica ou a referência de uma “verdade”, nem mesmo as garantias de eficácia da ação intencional própria, mas constitui um regime singular, específico e continuamente inacabado de ressonâncias, ritmos e simetrias entre corpo, espírito e mundo (cf. CHII, p. 1132, 1940). A questão voltará nos próximos capítulos, em que essa busca pelo mais sutil instiga a modulação da voz (uma meia-voz) e uma experiência sobredeterminada de agenciamento do acaso.

Nesse sentido, é possível que a hesitação prolongada entre som e sentido, voz e pensamento seja mais que simplesmente uma estratégia de deslocamento e realocação do ponto de viragem entre natureza e cultura, *phoné* e *logos*. *Pois ela constituiria outro modo de pensar essa passagem*, agora não mais refém de um *conatus* soberano, univocamente erigido como *télos* da ação e do discurso (Derrida, 2008, p. 259), mas, sim, um pensamento livre para hesitar infinitamente nessa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível, em que o leitor e o autor – face à desmedida que ainda separa seus papéis na constituição de uma obra do espírito – partilham a multiplicidade de caminhos não tomados, mas oferecidos ao trabalho de produção, bem como a diversidade de efeitos contraditórios possivelmente suscitados pelo ato de interpretação do texto (OEI, p. 1350).

Retomaremos essas considerações adiante. Por ora, importa-nos reter o seguinte: o ato poético é uma *contradição* instaurada no ponto de atrito entre dicção e discurso, sensação e intelecção, som e sentido, seres e convenções (cf. p. 1356). Para não continuar desdobrando as dicotomias (natureza e cultura, *zoé* e *biós* etc.), diríamos que se trata de fricção entre sistemas heterogêneos, cada um deles composto de variações na articulação singular entre voz e de pensamento. Segundo Valéry, no texto poético, eles se confrontam sem solução de continuidade, sem gradação legisladora, pois emergem de uma harmonia impossível e singular, que busca o “verdadeiro princípio poético”:

Se os / tantos / modernos tanto buscaram as imagens ao ponto de nelas ver exclusivamente a propriedade específica da poesia e de limitar a poesia às imagens ou à metáfora, foi por uma necessidade de achar uma definição própria da poesia, ou pelo menos uma característica decisiva – Essa mesma necessidade nasce da impotência de descobrir o verdadeiro princípio poético. Creio que tal princípio está para ser buscado na voz e na união singular, excepcional, difícil de prolongar da voz com o pensamento mesmo [adição marginal: uma espontânea e o outro, matriz das reflexões e dos acréscimos]. Dar à voz em ato uma espécie de vida própria, autônoma, íntima, impessoal – ou seja, peçoal-universal (em oposição à voz peçoal-acidental), fazer da fala um ressoador do espírito, ou seja, *do todo percebido e percebente*, padecendo e respondendo – tal é o fim, o desejo, o signo, o comando. O poeta dá aos homens um presente não exterior, e lhes dá outro uso para seus poderes, uma nova distribuição de seus recursos (CHIL, p. 1090, 1918, I, VII, 27, grifos do autor, sublinhados nossos⁶²).

Se, tal como observamos, considerações como essa estão presentes nos textos de *Théorie Poétique et Esthétique de Variété* apresentados ou publicados no final dos anos

1930, elas também se fazem constantes durante as reflexões anotadas nos *cahiers* ao final da primeira guerra mundial, momento crítico e de intensa atividade poética, no qual aparecem “La Jeune Parque” e a maior parte dos poemas publicados em *Charmes*. Nesse curto-circuito entre instantes decisivos, a dificuldade em encontrar uma definição para a poesia permanece, dificuldade que dá lugar à busca pela voz em ato, autônoma e íntima, impessoal e pessoal-universal, na dupla conjugação da poética valeriana.

Esses caracteres contraditórios, por um lado, alimentaram a imagem do Valéry formalista, que a partir dos anos 1920 consagra e institucionaliza a teoria atribuída a seu mestre Mallarmé⁶³: a da desapareção elocutória do poeta e da busca pela voz da própria Linguagem, autônoma e impessoal, voz desembaraçada de toda adulteração escrita e, por isso, portadora de uma presença plena, de uma “energia ou meio de propagação da verdade, e... possibilidade de liberação de um ‘*pensamento último*’ que... sacralizado, subsumiria todos os outros”, para usar as palavras de Serge Bourjea (grifos nossos⁶⁴).

Por outro lado, se as contradições não desautorizam a imagem formalista ligada geralmente a Valéry, elas já a relativizam, por expor a voz em ato como íntima, pessoal, singular em sua condição frágil, difícil de prolongar e, sobretudo, não assegurada, “a se buscar”. Esse confronto entre as duas poéticas de Valéry, que tem nos guiado desde o início, parece-nos constitutivo dessa voz pessoal e universal, íntima e impessoal, e cuja singularidade se encontra na articulação constantemente hesitante com o pensamento^a. Seria assim a partir da voz precisa e necessária da hesitação sobre o ponto de viragem entre *logos* e *phoné* que o poeta cumpriria seu papel político mais importante: ofertar aos homens outro uso de seus poderes, presenteá-los com uma nova distribuição de seus recursos. Consequentemente, se há sentido em afirmar que o poeta é soberano (“o fim, o signo, o comando”), então valeria insistir que se trata de uma soberania precisa, pois ela não instituiria o poder de um sujeito, mas concederia mais sobrevalorização ao estado de latência e partilha de possibilidades heterogêneas. Estaríamos, portanto, próximos do

^a A literatura é a busca hesitante dessa intersecção de voz e pensamento e nela se abre a chance de criar novos usos para os poderes da linguagem (Agamben, 2008, p. 131-141) ou então de redistribuir seus recursos, redesenhar o limite que separa o dizível do indizível (Rancière, 1995b, p. 7-21). Esse trecho dos *cahiers* reforça a proposta da tese, qual seja, a de que as afinidades valerianas do poético com o político devem ser procuradas nessa intersecção. Donde o diálogo com o pensamento político dos filósofos italiano e francês naquilo que eles comungam: o reconhecimento de que “para entender o político, precisamos discernir a mera voz de um lado e o discurso, a voz inteligível, de outro. Há uma enorme divisão entre *phoné* e *logos*, e tudo parece se seguir daí... Há uma divisão crucial entre a palavra e a voz..., que tem consequências políticas imediatas e dramáticas”, afirma Mladen Dolar (2006, p. 201), ao apontar o ponto comum de Agamben (2007a, p.9-20) e Rancière (1995a, p.19-25).

gesto soberano descrito por Derrida a propósito das sutis diferenças e cumplicidades de *Monsieur Teste* e *Le Méridien*, de Paul Célan:

... trata-se de um gesto que consiste em por uma majestade acima de outra. Uma sobrevalorização que tenta mudar o sentido da majestade ou da soberania, de transmutar seu sentido, mas conservando a velha palavra ou pretendendo lhe conceder seu sentido mais digno. Existe a majestade soberana do soberano... e existe, mais majestosa ou diferentemente majestosa, mais soberana ou diferentemente soberana, a majestade da poesia, ou a majestade do absurdo à medida que ela testemunha a presença do humano... Quer dizer “existe algo mais majestoso” que a majestade do rei, como fora dito, vocês se lembram, que Monsieur Teste era superior aos homens superiores⁶⁵.

Neste instante, a soberania do poeta não é apenas *mais* soberana do que a do vencedor; ela é também *diferentemente* soberana. Pois, se ainda há sobrevalorização de uma majestade por outra na eleição da voz em ato – a voz que é e que existe –, tal gesto não se faz sem transformar o sentido do processo, sem introduzir no « maintenant-présent » da enunciação uma alteridade que muda tudo, depondo a pretensão subjetiva de alcançar uma presença soberana *sur parole*, em favor de uma ligação contínua com a voz que vem e deve vir. Em resumo, o ato poético começaria interrompendo (Arrête-toi!) o discurso da universal reportagem proferido pela boca privilegiada de uma de suas incontáveis marionetes, mas não para declarar solenemente a posse soberana do aqui-agora pontual da enunciação, não para simplesmente garanti-la ou impedi-la de perecer como qualquer outra, e sim para abri-la ao possível, para deixar acontecer o tempo do outro no tempo presente do poema⁶⁶.

Nesse instante, o ato poético se volta contra todo começo fabular, fiduciário e convencional de instituição do discurso; posto em *contradição*, mais do que dizer que *no* começo era uma fábula ou qualquer outra fala fundadora, ele termina mostrando que *o* começo mesmo é uma fábula, um ato já-sempre atravessado por mais interrogações que, por sua vez, não carecem de respostas definitivas, mas de hesitações mais densas, capazes de suscitar detalhes mais sutis da experiência. Por isso, tal fábula não seria mais um discurso que corta e quebra – nomeia e define, mas sim uma trama e uma tessitura de rumores e pronomes instigando mais sutileza nas definições. Ou, como afirma esse *psaume* dos *cahiers*, enigmaticamente nomeado de *l’onomastique*:

Onde mais está o *nome* Daquele que desperta?

O que se tornou o *nome* daquele que foi tomado pela dor extrema? [...]

Para além, para alguém dos *nomes*

Estão os *pronomes*, que são mais – *verdadeiros* já, e mais próximos da Fonte
E essas palavras [...] inteiramente rente à sensação de vida, quando a carne muito perto da carne balbucia [...]
Com o nome, começa o Homem.
Antes do nome só há o Sopro,
O rumor
Que docemente consome o dormente,
O gemido do prazer, da morte,
Em todos esses tempos sem conhecimento [...]
(1939, XXI, chii, p. 673-674, sublinhados nossos⁶⁷).

Antes do nome existem os pronomes, mais próximos do balbucio da carne e da experiência da enunciação. No ato poético, lembra ainda Celeyrette-Pietri, o pronome não substitui um nome, mas o que falta, o gesto que toca e é tocado⁶⁸. Se o homem só começa com o nome, antes dele, com o pronome, há o rumor e o sopro da voz que vem desde o outro, pronominal^a, anônima sem ser inominável. Pois é precisamente hesitando entre sua tessitura discursiva e sua composição métrico-musical que o poema se mantém arredio a toda hierarquização unívoca, seja a que sacrifica a poesia pela inteligibilidade do discurso, seja a que sacrifica o sentido pela pureza da poesia. Desse modo, o poema em hesitação prolongada abre e oferece sua própria instância de discurso ao acaso, que ela suscita e sustenta, tornando-se um *supershifter*⁶⁹ que desativa todo gesto soberano e reagenda suas forças em favor da soberania de uma liberdade sem autonomia, de uma heteronomia sem servidão⁷⁰.

Por tudo isso, mais do que opor à heteronomia vigente no discurso cotidiano à forma autônoma atribuída ao poema, estaria em jogo o enfrentamento de dois tipos diferentes de alteridade; o primeiro – funesto e amargo – ameaça e sacrifica, institui o

^a Tanto Celeyrette-Pietri (1979, p. 305) quanto Jarrety (1991, p. 70), dois dos maiores leitores de Valéry – e com leituras bem distintas sobre o estatuto do *moi*, a primeira pensando sua constituição sobre as forças heterogêneas do corpo, do espírito e do mundo, o segundo apostando num sujeito da enunciação forte, que reafirma a metafísica da presença – concordam que os *cahiers* contêm em germe as ideias de Jakobson e Benveniste acerca dos “shifters” ou “embrayeurs”. O peso político da importância concedida por Valéry aos dêiticos é reconhecido por Agamben (2006), para quem o poeta francês haveria “intuído antes de e, talvez, mais claramente que os linguistas... [como] aquele que enuncia, o locutor, é, antes de mais nada, uma voz, e o problema da *dixis* (sic) é o problema da voz e da sua relação com a linguagem” (p. 52). Estaria em jogo no estatuto do pronome, segundo Agamben, o ter lugar da linguagem para além da escora de critérios convencionais garantidos de antemão (cf. Clemens, 2008), bem como a possibilidade de uma política de meios puros, de gestos que não denotam realidades individuais e concêntricas, mas relações centrífugas, inscritas na situação de enunciação. Voltaremos a essa questão ao longo da tese.

mencionado *mépris* fundador como causa final do discurso, faz vigorar uma lei dada de equivalência e, desse modo, a troca, o resumo, a passagem rápida pelas palavras, a comunicação instrumental; o segundo, hesitante e anárquico, surge sem se fazer esperar, sem ameaçar, sem exigências de garantias previamente projetadas sobre o horizonte de expectativa, e oferece-se no limiar dentro e fora, nem dentro nem fora, da prece solene^a.

^a Ainda no encaixo do ensaio *Zur Kritik der Gewalt* (1986), de Benjamin, seria possível retomar, nesse ponto, a diferença entre violência mítica e divina. A primeira institui o direito, impõe limites, estabelece a culpa e a penitência, projetando um horizonte de prevenções e ameaças; a segunda destrói o direito, depõe limites, absolve a culpa e irrompe sem ameaçar (p. 173). Mas, sobretudo, se a primeira é exercida em nome da própria atividade, *tomando-se como causa final daquilo que pensa e sacrifica*, inversamente, a segunda se põe contra a sacralização e a inculpação da mera vida e se faz em favor do vivente (*Lebendigen*), compreendido como *Dasein* ambíguo, a vida humana como possibilidade de uma existência mais justa (p. 174).

Por isso, seria oportuno observar como nossa leitura de “Última Verba” poderia se nutrir do debate de Derrida (2007, p. 59-145) com esse ensaio benjaminiano. Para o filósofo francês, *Zur Kritik der Gewalt* reproduziria dicotomias estanques (a existência possível e a mera vida, violência divina e violência mítica, a fundação / conservação e a destruição do poder) ali onde seria necessário deixar acontecer as contaminações diferenciais entre elas, hesitar no limiar que as partilha, separando-as e comungando-as reciprocamente mais do que delimitá-las e categorizá-las conceitualmente. Ou seja, justamente tal como o “à quoi bon?” dentro e fora da prece solene, ao diferir e sobredeterminar tanto o ato instituinte quanto a interrogação anárquica, reencena e refaz em seu próprio ato de pensar o que o pensamento de Benjamin não deixa de dizer (mas talvez sem refazê-lo em seu próprio gesto).

Na *douzième séance de Le Séminaire La Bête et Le Souverain* (2008, p. 407-443), Derrida observa o mesmo problema no *Homo Sacer* de Agamben e em sua distinção entre *bios* e *zoé*. Retomando a definição aristotélica de homem como animal político, o filósofo italiano recairia na passagem metafísica da animalidade à humanidade, em que o animal é tomado apenas como paradigma da mera vida, um substrato rendido à definição de homem por predicados de distinção. Ser dotado de razão e capaz de agência política se tornaria ali uma qualidade entre outras (igualmente aplicáveis ao substantivo ζῷον), determinações predicativas já delimitadas por uma definição dada, impensada, tautológica e metafísica de “animal”, “corpo”, “homem natural”, “natureza” etc. Por outro lado, se essa análise do *Homo Sacer* feita por Derrida acerta, ela também não deixa de seguir um caminho próximo às reflexões de Agamben sobre o ἔχειν (o ter) humano da linguagem, no seminário *A linguagem e a morte* (2006, p. 116), de 1982.

O que esse debate nos mostra é que não bastaria insistir na importância política dessa passagem da *zoé* a *biós* sem, com isso, pensar outro modo de relacioná-las, outra forma de limiar entre *physis* e *logos*, natureza e cultura, voz e pensamento, tal como Valéry sugeriria nos trechos analisados de “Discours sur l’Esthétique”. Esse limiar já não seria fundado e conservado como *télos* solitário e soberano do discurso, abismo originário mantido sob a imagem ameaçadora do Grande Outro ou de uma profundidade sem fundo (p. 443), mas enfrentaria o risco de *se fundar e se conservar* sem estar previamente comprometido pela hierarquia metafísica que põe a voz (*phoné*) e a vida biológica (*zoé*) como anterioridades dadas a partir das quais o discurso (*lógos*) e a vida política (*biós*) se afirmariam como diferenciações deliberadas e específicas. Sem a espora dessa *arkhé* reguladora, o ato poético se abre ao diferir iminente e recíproco de mundos, razões singulares, normatividades heterogêneas, equívocas e igualmente válidas (como a vontade de deixar para trás a violência da guerra e o desejo de não suprimir o questionamento coloquial sobre os princípios que organizam a vida social).

Mas, se é assim, por que manter a diferença violência mítica x divina? Talvez porque, após avaliar as ressalvas derridianas, inclusive em seus argumentos mais frágeis (Seligmann-Silva, 2005 e Avelar

Por isso, como lembra Marcos Siscar, o que estaria em jogo no acerto harmônico da voz singular e pessoal-universal da hesitação prolongada entre som e sentido não é a “procura de um sujeito, nem mesmo de um ‘sujeito’ entre aspas; sabemos que, quando a voz fala, já não é mais ela – é talvez o *outro*”⁷¹.

Do mesmo modo, ao mudar o sentido de seu próprio gesto suplementar de sobrevalorização soberana, a voz do ato poético valeriano transformaria igualmente o papel da impossibilidade de acesso à posição *sur parole*. Em diálogo com as reflexões de “Fazer, a poesia”, de Jean-Luc Nancy, seria talvez possível afirmar que, se antes, como já observado, essa impossibilidade era uma promessa reguladora, em cujos graus de realização se declinavam seus valores e em cuja vigência a recusa desse acesso era tomada como sua verdade, agora, animada por uma voz precisa e exata (“exactum” ou “ex-acto”), essa mesma impossibilidade dificulta a passagem pelo discurso e faz dela o

2007), seja possível voltar ao ensaio de Benjamin e entendê-lo no que ele teria de mais importante e que, lido retrospectivamente, dialoga de perto com Derrida. Nesse sentido, veríamos entre violência mítica e divina não uma diferença conceitual (uma diferença específica sobre um mesmo substrato predicativo) e sim uma mudança no regime poético-conceitual do pensamento, que hesita sobre os limiares, inclusive aqueles que partilham/separam o solene e o an-árquico, a fundação e a destruição.

Que se tome a leitura de Nancy (1986) acerca da reflexão benjaminiana sobre o pensamento mítico que assombra a cultura europeia – no qual, como já observado, todo particular está submetido ao exemplar – e sobre o ato poético tomado pelo francês como desoperação (*désœuvrement*) do mito e inacabamento (*inachèvement*) ativo da figura mítica (p. 193). A escritura poética consistiria assim em *interromper* o domínio do mito a partir de uma voz “que não poderia ser a voz de nenhum sujeito – uma fala que não poderia ser sentença de nenhuma inteligência, e que é somente voz e pensamento da comunidade na interrupção do mito. Ao mesmo tempo, uma voz interrompida, a interrupção, sem voz, de toda voz geral ou particular” (p. 196). Sendo assim, se é verdade que a estratégia conceitual de Benjamin e, nesse ponto, também a de Agamben, ainda se arrisca a reproduzir indefinidamente o limite que pretende vencer, não é menos verdade que tal risco seria parte incontornável do problema. Afinal, tal como expõe o próprio Derrida, a sobrevalorização da soberania ainda pode simplesmente reiterar o jogo de máscaras ver/ser visto, soberano/marionete, sem diferir o “maintenant-present” da enunciação para além do impensado no discurso. Em suma, o que está em jogo é sempre arriscado e, por sua condição mesma, não poderia ser assegurado por uma distinção conceitual (2008, p. 292), mas somente por um pensamento hesitativo e poético-conceitual, “emboscado como um animal, tensionado como uma mola, e, assim, em ato, já” (Nancy, 2013, p. 422).

É que, entre mito e poíesis, entre *mépris* fundador e hesitação prolongada, entre a transgressão que interdita o retorno funesto e a evocação livre da singularidade, a *différance*, o passo decisivo que muda tudo é – como vimos acontecer precisamente com o « à quoi bon ? » de “Ultima Verba” – um “quase nada, quase nem o tempo ou a volta de um sopro, a diferença de um sopro, a viragem de um sopro por um triz perceptível” (Derrida, 2008, p. 291). Ora, isso nos coloca uma dificuldade, a ser interrogada no capítulo seguinte: que tipo de jogo é esse no qual a hesitação prolongada não pode ser construída sem que o mito seja tomado antes de ser interrompido, portanto, sem que o poeta assumia uma soberania que só pode ser exercida se depondo? O que justifica a concessão de uma soberania cuja destinação é ser desfeita? Por que, aparentemente, a contradição poética só se constitui como hesitação singular “entre dois ou mais” depois de encenar o *sommet* e nele ser encenada?

ensejo à hesitação prolongada, pondo-se à escuta da voz que vem. Consequentemente, ela deixa de ser dívida para com uma promessa monumental e impossível (“a fim de que esse momento silencioso tão belo não pereça como qualquer outro...”) e se torna ligação com uma alteridade iminente e singular, heterogênea às categorias da comunicação instrumental. Transforma-se, desse modo, no difícil acesso *de* sentido, deixando para trás a pauta da facilidade que governa e regula o acesso *ao* sentido⁷².

Mas, com isso, outras questões certamente se levantam: como esse “vaivém contínuo entre tautologia e heterologia” deixa acontecer o estado poético “entendido como anterior à distinção entre aquele vivido pelo autor e aquele criado no leitor”⁷³? Como ocorre à impossibilidade de estar *sur parole* essa interrupção em sua função reguladora e o conseqüente desvio que a transforma no próprio sentido, feito em ato?

Tais questões serão retomadas mais adiante. Por ora, já nos parece possível afirmar que o ato poético, em sua duplicidade enunciativa, não consagra um sujeito soberano da enunciação, não institui um “eu” *sur parole*, mas põe o discurso em *contradição* e hesitação contínua. Afinal, sendo movido por uma *poiésis* dedicada ao dispêndio, ele não autoriza nenhum juízo constativo, nem mesmo qualquer declaração performativa assegurada em sua efetividade⁷⁴, mas, pelo contrário, sustenta e prolonga a hesitação voz-pensamento, acionando uma experiência singular *do* mundo e *no* mundo, evocada pelo desejo e pela razão (OEI, p. 1080⁷⁵).

Por tudo isso, insistir na precisão necessária da voz em ato e do contraste contínuo entre o necessário e o arbitrário nas considerações mais sutis do texto estaria longe de advogar em favor de uma presença vocal plena, objetiva e soberana, diante da qual deveria se curvar a escrita errante e impura da reportagem universal. Também se colocaria à distância de justificar um *sommet* vazio, cuja prerrogativa fundamental seria o exercício de um relativismo soberanamente indiferente à interpretação retirada das equivocidades instauradas pela leitura. Pelo contrário, ao que nos parece, as estratégias da poética valeriana – sobretudo tal como encenadas em “Ultima Verba” – seriam uma inquietante forma de confrontação do autoritarismo, seja ele dogmático ou irônico^a.

Fim do excuro: quando e como a hesitação prolongada depõe o *sommet*

^a É possível que o todo autoritarismo tenha sempre um lado dogmático e outro irônico, sobretudo se retomarmos as aporias da reinvenção moderna do mito, a partir do romantismo. Segundo Nancy (1986), a visada romântica de uma nova mitologia constitui-se como uma exploração precisa da equivocidade do mito. Tal equivocidade diz respeito à própria possibilidade de dizer que o mito é um mito, frase na qual o sentido da mesma palavra se desloca entre dois polos bem distintos, quicá opostos: *ficção* e *fundação*. No modo especificamente moderno de exploração dessa equivocidade,

Observamos como a leve torção de um sopro, encenado pela duplicidade enunciativa de “Ultima Verba”, tensiona o tom interrogativo ao fim de « à quoi bon ? » e o estende tanto sobre a prece solene, evitando seu esperado “amém”, quanto sobre os imperativos iniciais exigidos ao vencedor, diferindo o cumprimento da liturgia ordenada inicialmente. Ora, geralmente, declarações performativas são acompanhadas de uma redundância final, um “assim seja” ou “lavro e dou fé”. Entretanto, seria possível dizer que a interrogação final do texto de Valéry, sendo ainda o fecho de uma oração, coloca em variação o limiar dentro e fora da prece solene e seu ato de fundação, funcionando, desse modo, como um “anti-amém”, que descumpra diretamente o propósito de encerrar a declaração com garantias de que ela estaria efetivamente feita.

Como acontecimento que rompe inesperadamente as expectativas projetadas de antemão, a interrogação final ressoa em retrospectiva, diferindo as pretensões sublimes do vencedor e as intenções oblíquas do poeta, cuja sutil implicação na prece solene (“et ne te vienne à l’esprit...”) se vê então igualmente comprometida. Nenhum dos dois está *sur parole*, ninguém diz « à quoi bon ? », portanto, não há quem seja dono das últimas palavras. E, ainda assim, algo fala. Uma alteridade frágil e singular fala e, em seu ato de

dizer que o mito é um mito oscilaria entre uma vontade de poder ontogônica (“a ficção é uma fundação!!”) e uma ironia desencantada (“a fundação é uma ficção...”). Essa oscilação, segundo o filósofo francês, é o mito do mito, ou seja, uma ontologia da ficção e da representação, uma forma particularmente terminada e terminante (*accomplie et accomplissante*) da ontologia da subjetividade (p. 138-139). Nesse sentido, vale lembrar que o surgimento da literatura no século XVIII está indissociavelmente ligado a essa ontologia poético-ontogônica “na qual o ser se engendra figurando-se e dando-se a imagem própria de sua própria essência, e a autorepresentação de sua presença e de seu presente” (p. 139). Diante desse modo de compreender o mito, essa mitologia do mito, não haveria como denunciar o discurso fundador como ficção, pois seu caráter ficcional é, desde o início, operacional, ou, nas palavras de Nancy, um “funcionamento mitante”. Nesse sentido, o mito não poderia ser analisado segundo outra verdade que não a sua própria, nem mesmo em termos de “ficção” (p. 135). Dizer que o mito significa a si mesmo, que ele converte sua própria ficção em fundação ou inauguração de seu sentido não seria outra coisa que a aposta de uma teoria do sujeito pautada na ideia reapropriação contínua de si mesmo a partir do outro, tendo como horizonte regulador o retorno total do homem a si mesmo, a reciprocidade plena do mito e da comunidade. Por isso, mesmo o modelo kantiano de ideia reguladora seria uma variante desse modo de projetar a ficção como fundação, de reconhecer o caráter ficcional do mito apenas para sacramentar a sua suposta capacidade de fornecer as regras para pensar e agir (p. 141). Doar à literatura esse papel de construção do caminho da comunidade até o reencontro futuro consigo mesma seria correr o risco de um autoritarismo latente e tenaz por sua capacidade de manter a afinidade insuspeitada entre dogmatismo e ironia: o niilismo que dá de ombros para o caráter ficcional e *méprisant* do mito em razão da fidedignidade concedida ao seu poder ontogônico e à promessa de uma reapropriação totalizante (se ela irá realmente se cumprir ou não, pouco importa, o problema está no papel regulador da promessa e de sua fidedignidade). Diante dessa situação, a aposta de Nancy estaria em uma escritura que traçasse um mito *inachevant* de uma comunidade *inachevée* (p. 155-162; ver nota p. 66).

fala, oferta à instituição daquele dia de vitória a liberdade de hesitação contínua sobre sua finalidade. Mais do que isso, essa hesitação prolongaria um questionamento cuja insistência mostraria que não há apenas um *télos*, nem apenas uma proa (*cap*) de pensamento: nessa hesitação, o *cap pensée* de M. Teste (OEII, p. 39) encontraria outro *cap*, e o outro *do cap*, um encontro de normatividades heterogêneas, com suas injunções contraditórias, condição de possibilidade de toda decisão, e de impossibilidade de toda decisão que se queira categórica, unívoca e definitiva, como afirma Derrida⁷⁶.

Por isso, valeria insistir, o efeito retórico de « à quoi bon ? » não se restringiria ao possível sentimento de esterilidade do escritor em relação ao seu trabalho durante a guerra. Pelo contrário, no hiato aberto pela evocação do discurso direto, a voz que vem interrogativa e anárquica realizaria o próprio papel que *Léonard* atribui à obra de arte: refinar a sensibilidade e o intelecto, a hesitar prolongadamente contra o olhar habitual, contra categorias instrumentais que domesticam a percepção de mundos (OEI, p. 1165).

Afinal, os *ultima verba* de Valéry conduzem a declaração solene do vencedor à torção performativa em que opera a interrogação final, uma força de abertura de mundos desde a interrogação mais prosaica e intramundana: *à quoi bon ?* Nesse contraste entre a majestade da fundação e o coloquialismo da pergunta, essa força repercute sonora e ativamente a ausência de *arkhé*, e ecoa até mesmo para além da margem, da interdição pela qual a vitória, esvaziada de qualquer conteúdo mítico específico, pretendia ainda fazer da forma de sua própria atividade a causa final do discurso. *E para quê?* Contra a pura resolução de um “que haja ordem...”, contra esse risco incontornável latejando no questionamento crítico e contínuo dos valores fiduciários de sustentação das instituições sociais, uma voz vem ao fim do texto e aciona a hesitação entre diferentes *majorités* (OEII, p. 1257), tomando, portanto, a sério a experiência de que não existe a soberania – essa não deve ser nada, nem ninguém, nem seu próprio exercício formal – mas apenas *soberanias* heterogêneas, já sempre singular-plurais, mutuamente implicadas e também reciprocamente irreduzíveis.

Por isso, contra a democracia liberal, rendida ao domínio do número, submetida a um princípio qualquer de equivalência, cúmplice da reportagem universal e do regime de automatismos e de choques imposto sobre a vida comum, os *ultima verba* de “Ultima Verba” fazem ressoar os fragmentos de *Principes d’An-archie Pure et Apliquée, petit cahier* cheio de pensamentos políticos escritos por Valéry de abril de 1936 a setembro de 1938, e que buscam pensar um an-arquismo aristocrático radicalmente igualitário. *Mas para quê?*

É preciso acabar com o dogma fatal da soberania e sustentar o cad'um (sic) contra os ídolos, os quais devem ser apenas instrumentos de troca igual [...]

- Nada deve ser acreditado ou seguido por conta de seu lugar, de sua potência fictícia (Anrq, p. 16, grifos nossos⁷⁷).

Acabar com o dogma da soberania, transformar os ídolos fiduciários em meios para uma troca cuja igualdade, como veremos, não é medida por um único princípio de *equivalência*, mas pela *equivocidade* que implica ordens de grandeza, escalas de medida e princípios de equivalência heterogêneos em sobredeterminação recíproca, instigando um ato poético não resumível, não intercambiável, mas múltiplo, variável, tal como esse “cada um” pronominal, hesitante – e que não se reveste de nenhuma doutrina acerca do “indivíduo”, carregadas que elas estão de definições vagas, tão carentes de fiduciária adesão quanto as que tentam justificar a autoridade do estado, da história ou de qualquer partido (Anrq, p. 20, 43, 46)^a. Pelo contrário, veríamos aqui o cuidado de Valéry em prolongar, na fricção entre dicção e discurso, no limiar enunciado-enunciação, a força do acaso sobredeterminando cada passagem ao ato, e isso de corpo em corpo, de rosto em rosto... (CHII, p. 1306). Por isso, esse ‘cada um’ seria somente outro nome “daquele => disso <= que fala” “e para quê?” (III, p. 782)⁷⁸, um corpo/pensamento singular-plural, diria Nancy^b, cuja força an-árquica desautoriza toda causa final soberana sobre o discurso e o expõe à *contradição* hesitando entre voz e pensamento. Desse modo, ela depõe a equivalência geral (Anrq, p. 71, 75), aquela que, segundo o filósofo francês, mantém o infinito ruim no lugar do infinito atual⁷⁹.

Nesse sentido, a afinidade poético-política entre Valéry e Nancy se aprofundaria na proposta extrema de uma aristocracia igualitária⁸⁰ para se pensar uma democracia an-árquica e arredia à equivalência. Vale lembrar que a aristocracia seria aqui essa abertura

^a “An-arquia é a tentativa de cada um de recusar toda submissão à injunção que se funda no inverificável. O indivíduo distingue o indivíduo no preceito ou na doutrina que se quer que ele adote e que se reveste de termos dos quais nenhum indivíduo é capaz. ‘Esteja seguro disso que eu lhe asseguro e do qual não eu não estou seguro, e nem posso estar’. ‘Faça, obedeça, pelo bem geral que é a ideia que eu tenho dele, *eu*’” (Anrq, p. 20).

^b “Os viajantes de um mesmo compartimento de trem estão simplesmente uns ao lado dos outros, de maneira acidental, arbitrária, totalmente exterior. Eles estão sem relação entre si. Mas estão também juntos como viajantes desse trem, nesse mesmo espaço e por esse mesmo tempo” (Nancy, 1986, p. 223). No limiar contingente entre dissociação e articulação dos viajantes, a singularidade plural não está na suposta autoidentidade do grupo ou de cada membro, mas na intersecção dos limites entre eles (dos membros entre si e de cada um com o grupo), limites agenciados e diferidos a cada vez pelo acontecimento singular de uma enunciação no qual a partilha do si e do outro hesita em ato, uma partilha que é ao mesmo tempo divisão e distribuição, separação e comunhão (p. 224).

da instância de enunciação a “isso que fala”, múltiplo e variável, suscitando as forças que pulsam na sobredeterminação das formas, isso insubmisso a todo poder totalizante. Não se trata, portanto, da defesa de algum privilégio ou predicado de distinção. Não há privilégio, pois todo privilégio pressupõe seja a equivalência geral na qual afirma sua mais-valia, seja uma fábula unívoca que assegura seu lugar excepcional. O que se *faz*, como observado, é acionar o acaso latejando e hesitando entre soberanias heterogêneas que se sobredeterminam em uma experiência que soberanamente dispensa a proteção de uma *arkhé* previamente fundada, ou a garantia de um *télos* anteriormente projetado.

Não por acaso, ainda em seus princípios de an-arquia, Valéry esboça a história natural de uma morfologia política (Anrq, p. 60-68). Nela, o grande conflito não é entre democracia e antigo regime, mas, sim, entre aristocracia e monarquia, ou melhor, entre os poderes à prova da iminência do instante (p. 174) e o desenvolvimento monárquico-democrático de uma ordem convergente e totalizante “que se realiza na equivalência do Um – do Povo ou da Lei – ou do Estado”⁸¹ (cf. CHII, p. 1491).

Paradoxalmente, ao se colocar contra todo princípio fiduciário de equivalência, esse regime de *aretê* e diferença não seria menos igualitário. Pelo contrário, afirmaria a igualdade radical, *equivocidade* an-árquica de forças-formas heterogêneas em hesitação. A rigor, a igualdade da *equivocidade* seria precisamente tal an-arquismo, escrito sempre com o hífen^a. Afinal, lembra o poeta, an-arquia é a vontade de *cada um* em não se

^a Vimos que desierarquizar a relação entre som e sentido, voz e pensamento para suscitar o acaso equívoco e sobredeterminado da heterogeneidade recíproca entre eles significa desativar a metafísica do estado de exceção, que não consegue senão ver um como anterior ao outro, geralmente o contínuo da voz como anterior à estrutura do discurso, e quase sempre *algo de desordenado* como exceção e anterioridade *a algo de ordenado*. Ao desconstruir tal metafísica, o ato poético passa a hesitar entre diferentes pontos de viragem som-sentido, acionando modulações em uma zona nem contínua, nem descontínua, aberta na fricção de normatividades heterogêneas (por exemplo, fonética e semântica). Por isso, a experiência poético-política dessa zona de modulação nem contínua, nem descontínua não é uma anarquia, mas uma an-arquia, cuja equivocidade caos-cosmo (Sauvanet, 1999) é exposta pelo hífen, o mesmo que veremos na “i-limitação do limite”, na “in-finitização do ato” nos próximos capítulos (também em zonas de in-diferença ou in-discernibilidade). É justamente esse o entrelugar onde a hesitação prolongada busca os detalhes mais sutis da experiência, decimais extremas, noções quase quantitativas, quase qualitativas. Por isso, não há como suscitá-lo sem repensar a questão da posição enunciativa, tal como Nancy e Lacoue-Labarthe pareciam antever quando afirmaram que “o transcendental da pólis não é organicidade, nem a de uma harmonia ou de uma comunhão, nem a de uma repartição das funções e das diferenças. *Mas ele também não é a anarquia. Ele é a an-arquia da própria arquia* (supondo que ‘isso’ possa ainda ser visado no léxico do ‘transcendental’)” (1981, p. 27). Na *contradição* de “Ultima Verba”, vimos que essa an-arquia faz toda posição transcendental ou histórico-especulativa se transformar numa *ex-peausition*, entrelugar em fricção com/no mundo. Nos próximos capítulos, veremos como a modulação atua nessa membrana intra/intermundana, bem como repensa a questão da posição, do juízo e da medida humana na era da universal reportagem.

submeter ao inverificável (Anrq, p. 20), ela é o próprio *cada um*, inacabado, incontável, heterogêneo à numeração (p. 71), sustentado contra o dogma fatal da soberania, contra as pretensões *méprisantes* das ideias correntes de indivíduo ou de homem (cf. CHII, p. 1515-1516). Na militarizada Europa dos anos 1930/1940, com tais ideias em guerra, armadas com discursos imperativos e injunções fiduciárias – “*Credere, Obbedire, Combattere*” (Anrq, p. 46) – a hesitação prolongada e an-árquica entre som e sentido enfrentará, como veremos ao longo da tese, todo tipo de fíducia, seja ela imposta pelas fabulações da política ou pelas técnicas da *machine à vivre*.

Com isso, vai se desdobrando toda a equivocidade da soberania poético-política. Se ela afirma que o *sommet* soberano não é *nada*, tal como insiste Bataille⁸², vê-se logo que tal formulação não seria suficiente, pois ela tanto pode se abrir ao risco da poiesis an-arquista, com suas múltiplas tramas e tessituras de mundos, como lembra Nancy⁸³, quanto pode também insistir que esse nada é um vazio ocupável apenas pelo próprio exercício da função soberana, um exercício que ainda corta e quebra, impondo à política comunidade menos (ou mais) que um destino, a projeção autotélica de uma destinação formal que se mantém ao longo da sucessão de suas figuras imponentes e perecíveis...

Por si mesma, essa qualificação (*a soberania não é nada*, de Bataille) não viola o princípio político da soberania tal como ele foi elaborado [pela tradição política moderna, de Maquiavel a Rousseau]... para essa tradição, a soberania não é nada – exceto seu próprio exercício. Mas desse modo o *nada* não é tomado plenamente a sério, e é à religião ou então ao niilismo que se empresta, no fim das contas, a última palavra. A democracia exige, pelo contrário, que não exista última palavra, e que o nada – sem além-mundo – seja tomado absolutamente a sério, na infinitude que ele abre em plena finitude (sublinhados nossos⁸⁴).

A democracia exige que não exista última palavra. E no *sommet* onde talvez se esperasse encontrá-la, não há *nada*, um nada preciso, ativo, que não apenas desfaz toda instituição pretensamente autotélica de ordem ou fim – inclusive aquela que pretendia assegurar formalmente o vazio do lugar de poder ao preço de jamais pôr em questão o pressuposto do seu ter-lugar, que assim restaria como causa final do pensar^a – mas

^a Quais seriam os limites e os papéis do *sommet* em relação à comunidade política e ao mundo? Se o “e para quê?” no final do texto parece descorporificar o lugar da decisão, como quer Claude Lefort (1994), ele não o faz sem pôr o próprio ter-lugar da ação soberana à prova da hesitação prolongada sobre seus limites, acionando a flutuação dos limiares que fazem a partilha (dissociação e agregação, divisão e comunhão) entre o *cap*, o outro *cap* e o outro do *cap*; ensaiando, portanto, corporificações parciais, processo ao longo do qual o significante paradigmático do *sommet*, mais que simplesmente vazio, torna-se flutuante, evocando dessa vez as contribuições de Ernesto Laclau para o debate sobre

a democracia moderna (2005, p. 165-171). É possível, contudo, que “Ultima Verba” não pare por aí. Afinal, vimos que a hesitação prolongada aciona a *contradição* de normatividades heterogêneas, em uma sobredeterminação que iria além da equivocidade identidade/diferença no interior de um mesmo *sistema de diferenças*, pois prolonga o acaso na heterogeneidade, na *diferença entre os sistemas* de cada uma das normatividades em implicação/irreduzibilidade recíproca, como veremos adiante.

Por certo, o próprio jogo da hesitação som-sentido fazendo deslizar as acoplagens entre todos os níveis enunciativos de “Ultima Verba” – a interrogação final, a prece solene e o imperativo inicial – suscita as muitas dimensões desse debate de filosofia política. A evocação do vencedor da guerra, a instituição solene que esconjura o vir à tona de uma indizível experiência, aquilo mesmo em nome do qual a vitória é celebrada, mas que permanece à distância, à espreita, irreduzível à corporificação plena: em todos esses elementos o *sommet* que convoca o soberano poderia ser lido como *remise en scène* do lugar vazio do poder, uma reinstituição da instância de unificação do campo social, que aos limites de um território sobrepõe os contornos do estado e da nação, espalhando sua teia simbólica ao mesmo tempo tensa e onipresente, conflitiva e centralizante, como diz Lefort (1983) ao tratar do surgimento da democracia moderna na sequência mesma do processo de concentração monárquica do poder sobre uma única cabeça... que se corta com um só golpe, dirá Valéry (Anrq, p. 21). Tudo se passa como se o filósofo e o poeta descrevessem da mesma forma a constituição do estado nacional francês no Antigo Regime e depois na revolução democrática, mas ali onde o segundo, como vimos, considera a centralização da soberania a via que leva à democracia de massas, à homogeneização da experiência e ao sacrifício do heterogêneo à “equivalência do Um” (Anrq, p. 61), o primeiro observa na expansão monopolizante do poder estatal o caminho para a dissolução das marcas de toda certeza e para a institucionalização do conflito – como se só pudesse haver abertura ao devir desde o único e mesmo *sommet* onde os homens pactuariam sua igualdade fraterna frente ao fantasmático túmulo do único e mesmo soberano pai, como se ‘os particulares’ só pudessem escapar de sua ‘imediatividade’ engajados nesse único e mesmo – pois não haveria outro: eis o *sine qua non* do sujeito soberano – processo de totalização.

Vimos como “Ultima Verba” encena essa voz gordurosa que diz interditar o corpo da enunciação ao mesmo tempo em que se torna o local exclusivo de uma transgressão compensatória. Por meio dela, como notou Vladimir Safatle (2016, p. 82), o corpo fantasmático do teológico-político retorna, perpetuando um resto religioso que é o nó mesmo do processo de secularização moderna. Esse resto fantasmático mostraria a impossibilidade de um poder totalmente descorporificado, o jogo sutil que vem esvaziar o lugar do poder no próprio gesto que determina simbolicamente quais corpos poderão ocupá-lo, quais traços permanecerão ao longo das suas figuras sucessivas. Se a democracia moderna *só pode* ser compreendida à luz do Antigo Regime e do processo de nivelamento social que permitiu o desenvolvimento e racionalização das atividades econômicas (Lefort, 1983, p. 81), então é possível que esse corpo indizível sempre à espreita do lugar vazio do poder fosse aquele que conserva sobre a experiência democrática o monopólio da tradição liberal, das liberdades individuais (Laclau, 2005, p. 166-167) no quadro da equivalência geral que engendrará a era da universal reportagem.

Ora, observamos também que “Ultima Verba” encena tal voz gordurosa para melhor desconstruí-la, acionar a hesitação em torno do tom e do sentido da pergunta final em relação ao ato solene que ela ao mesmo tempo termina e excede, transformando a *contradição* entre seu discurso e sua dicção não mais em uma transgressão compensatória, mas em sua própria lei equívoca e sobredeterminada. Se, por um lado, tal sobredeterminação desloca o *cap pensée* do lugar vazio e descorporificado que esse dava como impensada, indizivelmente posto, por outro, ela o mantém implicado, não se coloca numa posição antagonica em relação ao ato de instituição, nem encerra sua hesitação nos limites da rede de equivalências em que se afirmariam as múltiplas demandas contra ele. Sua equivocidade é, por isso, um tanto distinta daquela relativa aos processos hegemônicos e à experiência do populismo, tal como pensados por Laclau (2005) – cuja ambivalência, nesse nível, poderia significar seja uma corporificação de experiências políticas sem guarida no campo de possibilidades determinado pelo

também transforma o próprio *sommet* na zona de equivocidade entre normatividades heterogêneas, cada uma delas com seus pontos de viragem ser e convenção, com seus mundos e processos transformadores, suas aspirações à totalidade e à soberania.

O poeta é um político entre duas *majorités*, Valéry (OEII, p. 1257). Como se o poema acionasse mais de um limiar de passagem em direção à maioria cidadã, entre *zoé* a *biós*, mais de um limiar entre *lógos-foné*, de fricção voz-pensamento. Como se o poema se tornasse ele próprio uma comunidade onde não há jamais uma única maioria contável de vozes individuais e autoidênticas, onde não há jamais uma única majoritária

ordenamento jurídico instituído, seja o enrijecimento dessas mesmas experiências em torno de um mecanismo hierárquico-vertical de identificação (Safatle, 2016, p. 84). Ademais, por atuar na estrita equivocidade identidade/diferença de um sistema homogêneo de diferenças (um contraefetuado pela exclusão antagônica do poder instituído), tal sobredeterminação termina vulnerável à possibilidade de autoparalisa, à inflação de demandas que se vetam mutuamente (Safatle 2016, p. 85).

Ora, ao não se estabilizar por meio de antagonismos fechados e excludentes (e com suas próprias fábulas *méprisantes* justificando suas exclusões), ao suster rigorosamente em *hesitação* os limites das normatividades heterogêneas em *contradição*, a equivocidade agenciada por “Ultima Verba” excede a dualidade identidade/diferença no interior de um mesmo *sistema de diferenças* (o processo hegemônico anti-institucional) e passa a suscitar a heterogeneidade e *diferença entre os sistemas* e normatividades em sobredeterminação recíproca. É precisamente essa experiência de equivocidade entre diferentes sistemas que sustenta o ato poético-político an-árquico da hesitação prolongada, uma experiência que não se pode dizer rigorosamente nem institucional, nem anti-institucional, pois se dá precisamente na variação dos limites entre a instituição e seus outros (o cap, o outro..., o outro do...), suscitando os detalhes mais sutis de suas constituições variantes.

Em resumo, é na lida de tal *an-arquia*, evocada pelo ato hesitante entre o necessário e o arbitrário – e não na rede de equivalências de um processo hegemônico anti-institucional – que a equivocidade das normatividades heterogêneas de “Ultima Verba” se afirma. Se a política da poética valeriana não se reconcilia em nenhum nível com a democracia de massas em que se tornou a democracia liberal, também não se reconcilia, aparentemente, com nenhuma forma de democracia ou soberania popular. Por certo, isso não significa o retorno da racionalidade desencantada e de uma política do intelecto descorporificado, muito pelo contrário: vimos como essas normatividades heterogêneas só entram em *contradição* a partir do momento em que o corpo da enunciação, da voz que excede a sintática cadeia do texto, deixa de ser uma transgressão compensatória, instante em que diferentes pontos de viragem entre *voz e pensamento*, *corpo e linguagem* colocavam em variação a leitura e a dicção do texto: o tom de uma questão retórica, ou de uma interrogação coloquial e intramundana transformava retroativamente os *ultima verba* como um todo, mostrando as equivocidades, os detalhes mais sutis – e não a equivalência – entre certos modos de enunciar o aparentemente mesmo “e para quê?”.

Poderíamos dizer, com isso, que “Ultima Verba” seria a própria hesitação entre uma política que diz interditar o corpo, mantendo-o como gozo compensatório ou retorno fantasmático, uma política que evoca abertamente um corpo parcial e flutuante como o da voz que vem ao final e diz “e para quê?”, e uma política que busca variações mais delicadas na partilha entre o corpo-do-pensamento e o pensamento-do-corpo, processo de refinamento do desejo e do intelecto, de *Éros* e de *Nous*, que veremos mais detalhadamente ao tratar da relação amorosa de Fausto e Lust, no terceiro capítulo, isso depois de analisarmos mais detidamente a conceito de sobredeterminação desenvolvido por Patrice Maniglier (2006), que nos ajudará a discernir melhor a modulação valeriana e também as especificidades dessa *contradição* fricativa entre mais de um sistema de diferença.

voz elevada sobre o tumulto democrático para então se fazer sentido, se fazer *lógos*; uma comunidade cujos limites são sempre equívocos e cujas fronteiras estão sempre em variação no espaçamento da hesitação entre as práticas e saberes que o atravessam... e se atravessam, em uma sobredeterminação que desierarquiza suas relações recíprocas (como aquela que, no discurso, habitualmente põe o som a serviço do sentido) e instaura uma igualdade afirmada não diante da lei enunciada (estado de direito, *rule of law*); nem mesmo do lugar vazio – e já posto – de enunciação da lei, mas da própria *equivocidade* da lei, cindida nas normatividades heterogêneas suscitadas pela *contradição* entre o que ela enuncia e o seu próprio ato de enunciar.

Por isso, mais interessante talvez do que afirmar o vazio ou o nada da soberania na era democrática seria conceber a democracia precisamente como essa comunidade atravessada por mais de uma maioria soberana, sempre variável, múltipla e parcial, que não se afirma na contagem dos votos e opiniões intercambiáveis, nem na pretensão de garantir unívoca e fiduciariamente seus atos de fundação, mas na partilha equívoca que, em cada passagem ao ato prolongando o acaso entre práticas e demandas heterogêneas em *contradição* – separa e comunga – sobredetermina – o sublime e o cotidiano, o soberbo e o coloquial, o qualitativo e o quantitativo. No movimento parabólico impellido por esses vetores heterogêneos, a prece solene, solicitada em meio às celebrações de “um momento tão alto”, vem ceder seu gesto de elevação ao anúncio publicitário da interrogação mais intramundana; por sua vez, os *ultima verba* de “Ultima Verba” vêm, com sua força an-árquica e coloquial, impregnar com a musicalidade mais cotidiana o sublime *tombeau* valeriano, para retomarmos o diálogo com Deguy^a.

^a Tal movimento de parábola – a reivindicação da altura da poesia, sua elevação em comparação ao discurso comum, tensionada sempre por vetores horizontais conduzindo à lenta recaída de tal gesto sublimador de volta ao intramundano – é parte fundamental do pensamento de Michel Deguy (2007) acerca da situação contemporânea da poesia, uma reflexão intensamente nutrida da poética de Valéry (p. 10-18), como temos observado desde a introdução. O diálogo com Deguy continuará no segundo capítulo, ao vermos como essa partilha do soberbo e do coloquial, do sublime e do cotidiano, é feita pelo operador poético-conceitual da *modulação*, que atuaria justamente nesse contato friccionado de normatividades heterogêneas, de diferentes ordens de grandeza e escalas de medida, limiar do nem contínuo, nem descontínuo (XXVI, p. 920), onde se dá a busca de Valéry pelos detalhes mais sutis, pelas decimais extremas que restam ao fim das análises mais finas e precisas (V, p. 10), elementos hesitando entre presença e ausência, variações qualitativas e diferenças intensivas, e de constituição quasi-matérica-quasi-conceitual, quasi-qualitativa-quasi-quantitativa.

Nesse ponto, porém, ergue-se entre os dois poetas uma tensão poética de fortíssimas consequências políticas. Deguy mantém suas reservas em relação a essa aposta valeriana em uma precisão que seria tendencialmente matematizante, e afirma que, ao longo do período pós-guerra, precisamente o tempo que marca a passagem da era do mundo finito que começava (com Valéry) à era do mundo finito que

passa a findar (2016, p. 16), teria ocorrido algo impossível de prever para o autor de *M. Teste*: a redução da inteligência à cibernética, à informação, ao *database* robotizado. Com isso, a constituição poética do pensamento seria, no limite, dissolvida por tal convergência de *poema* e *matema* adotada por Valéry. Contra essa dissolução, Deguy retomará a concha de *Eupalinos* (OEII, p. 127-129) e do ensaio *L'homme et la Coquille* (OEI, p. 886-907) para remeter a hesitação entre produção natural e fazer humano – a presença da natureza no pensamento, a constituição poética do pensar – ao quadro da crítica kantiana da faculdade de *judgar* (2016, p. 27), lida sempre a partir do quasi-transcendental derridiano (2007, p. 152). Isso em busca de uma precisão afirmada não no plano da nitidez das ideias e definições, mas no plano do pensamento vernacular, do juízo que compara e distingue “o que tem a ver” e “o que não tem nada a ver” levando em conta sua própria dicção e construção poética, ou seja, sem se diluir em prosa resumível, mas na exatidão mesma que in-divisa prosa e poesia, o julgamento e seu *tom*, e constitui uma visão ou vidência memorável e citável (2007, p. 15; 2016, p. 25-26).

Veremos, contudo, como as noções quasi-quantitativas, quasi-matéricas visadas pela modulação valeriana “não são numerisáveis, mas são combináveis e melhor combináveis que aquelas fornecidas pela linguagem e pela lógica” (CHI, p. 815). As combinações mais precisas postas em jogo aqui não se dão num plano homogêneo de permutações, como o que ocorreria num sistema de diferenças dado e estabilizado, e não visam um rigor matemático, numerisável, mas atravessam uma diferença entre sistemas heterogêneos, uma diferença de potencial (cf. Zular, 2001, p. 54), que faz hesitar a própria estria do definível sobre o caótico. Um rigor modular, portanto, cuja precisão é heterogênea ao plano – humano, demasiado? – do juízo, da predicação, mas nem por isso lhe é indiferente e nem por isso recai numa positividade técnica, fria e desencantada, pois permanece continuamente aberta ao acaso que mobiliza a hesitação entre os diferentes sistemas e escalas de medida em fricção, a variação dos limites entre o *cap*, o outro *cap* e o outro do *cap*, para retomarmos o diálogo com Derrida.

Esse jogo de afinidades intensas e diferenças sutis e decisivas entre Valéry e Deguy se desdobraria na *política* de suas *poéticas*: ambos propõem recuperar uma *aretê* poética plural contra a unificadora e abstrata equivalência geral da democracia de massas, mas ali onde Deguy parece ter em mente uma aristocracia federalista necessária à igualdade democrática esclarecida e que faça frente à oligarquia estocástica do dinheiro (2007, p. 221-247), Valéry pensaria uma aristarquia no limiar an-árquico da equivocidade entre normatividades heterogêneas, an-arquia equívoca cuja igualdade não se afirma no quadro de uma unidade federativa posta, mas na lida com o acaso que permeia e sobredetermina o encontro de tais normatividades (Anrq, p. 174), desarmando tanto as pretensões de toda fala que se queira fiduciariamente última, como também toda abstração acumulativa que se queira a salvo da equivocidade e de novas sobredeterminações.

Isso pode parecer um tanto extremo para um escritor que entre as décadas de 1920 e 1940 engajou-se em quase todas as instituições possíveis, da academia francesa à sociedade das nações, passando pela direção de centros universitários e pelo *Collège de France*. Voltaremos a isso mais adiante. Por ora, importa-nos perceber, como o próprio Deguy percebeu (2016, p. 28), que Valéry, *l'académicien anarchiste*, efetivamente se obliqua do humanismo – “A unidade *Homem*, para mim nem para os outros, não me parece necessária. É por isso que eu pude passar por sutil” (IX, p. 305) – talvez um pouco mais do que estaria disposto a ir o autor de *Reabertura após obras*, que seria mais prudente – e *hesitante* – ao nadar por essas águas, talvez justamente por ver que elas podem levar à colonização da inteligência pela informação, destino que Valéry não poderia prever. Ora, seria nesse passo atrás da hesitação de Deguy que as diferenças entre os dois se exporiam: se “Ultima Verba” e, como será visto no terceiro capítulo, o “Solitário” de *Mon Faust* encenam a palavra derradeira para desconstruí-la e acionar outro regime de relações, desdobrado na fricção equívoca de heterogêneos, o parabólico poema do poeta de *Gisants* sustém o juízo final como aquilo mesmo que não cessa de findar: “Não se findará com o julgamento. [...] Desviar-se dele, abandoná-lo, é sair do *lógos*, em outras palavras, da humanidade”, dirá Deguy (2007, p. 220), no interesse de afinar as faculdades daquele pensamento vernacular, de esclarecer o senso comum do solo democrático, que de resto permanece aqui pensado

Seria, portanto, como acesso dessa partilha que a interrogação final de “Última Verba” seria enunciada, fazendo hesitar sua própria constituição retórico-conceitual, bem como sua retroação sobre todos os níveis enunciativos do texto: da prece solene, que se reabre em seus limites, à interlocução poeta-vencedor, que se redefine a partir das transformações exercidas sobre a soberania poético-política. Assim, mais do que crer fiduciarmente numa última palavra da história que não seja violenta ou injusta, recusar e desarmar a violência e a injustiça de toda palavra que se queira última.

Eis a força da poesia como política do pensamento: lá onde se desejaria por um termo, uma última palavra, instituir uma ficção de origem, o poema põe em cena uma *contradição* enunciativa, uma fricção entre discurso e dicção, o enunciado e o ato de enunciação: o começo não como fala cortante que determina o limite entre *lógos* e *foné*, *zoé* e *biós*, mas como hesitação que refina e modula as combinações de potências tão heterogêneas quanto som e sentido, voz e pensamento, ser e convenção, natureza e cultura (CHII, p. 1053).

À quoi bon ?

– à *lefortienne* – como igualdade fraterna diante do túmulo vazio da morte de Deus, comum negativo que não é “nem-eu-nem-tu-nem-ele” (p. 165). Veremos no terceiro capítulo como a poética valeriana lida diferentemente com a perda de uma medida humana comum categorialmente posta, suscitando a heterogeneidade entre as diferentes escalas de grandeza e prolongando o acaso no limiar entre elas. Nesse sentido, a aristarquia an-árquica de Valéry parece não se reconciliar em nenhum nível com um solo democrático discursivo, vernacular, embora – como já dissemos – não lhe seja de todo estranho, já que não se trata de desconsiderar o *lógos*, mas de retirar-lhe a soberania e friccioná-lo com outras normatividades em condições de *equivocidade*, de equipartição de energia (CHII, p. 1024). Seria justamente nessa igualdade frente ao acaso incomensurável da liberdade (Nancy, 1988, p. 96) que a aristocracia an-árquica valeriana se afirmaria.

Isso ainda nos deixa embaraçado com um grande paradoxo: se o poema não eleva um sujeito à posição *sur parole*, mas tenta inventar outros modos de concertar forças diferentemente heterônomas, e se a ligação contínua com a voz que vem deixa irromper um diferir singular, sem a caução de um privilégio anteriormente fundado, não é menos verdade que tudo ainda parece começar pela petição de um predicado de distinção dentro do mundo já estabelecido. Antes de transformar o sentido da soberania, o poeta se afirma como mais soberano que o soberano, dentro da lógica, do discurso corrente sobre ela. Não é assim que ele recusa a banalidade da universal reportagem? A princípio, o que haveria de mais antidemocrático do que negar o fluxo contínuo e espontâneo de pensamentos suscitados na vida comum, crer-se superior, habitante de um *sommet* mais excepcional do que as assembleias e palácios da política, esses meros ressoadores relativamente passivos das invenções linguísticas formuladas pelos escritores?

O poema convida à liberdade, mas, antes disso, quer impor regras mais ou menos arbitrárias, que interrompem a rápida passagem pelas palavras. Mais do que isso, ele ainda privilegia *uma voz*, a voz *necessária*. Como assim? Veremos como esse enigma nos conduzirá à política da hesitação prolongada e, talvez, à disputa entre as duas poéticas de Valéry. A primeira seria a mais conhecida e a mais publicada. Ela exporia a imagem do poeta formalista, conduzido pelo desejo da forma excepcional e objetivamente oposta à vulgaridade subjetivista do discurso reflexo, enunciado no chão da vida submetida à *bêtise* cotidiana. A segunda, sigilosa, estaria guardada nos *cahiers* ou sutilmente sugerida em alguns pontos da obra publicada, sobretudo a partir do curso de poética no *Collège de France*. Ela mostraria como uma forma singular só resiste ao discurso comunicativo ao retirar suas forças da modulação de uma experiência iminente, precisa, quando não corporal e afetiva.

Mas, dito isso, poderíamos concluir que a existência cotidiana seria feita de vivências banais, *democráticas*, trocáveis ou passíveis de resumo, enquanto os artistas e poetas se abrigariam no *sommet* para partilhar experiências excêntricas, privilegiadas? Nota-se aqui, talvez, o que tenha motivado as desconfianças de Rancière⁸⁵ com relação ao pêndulo poético de Valéry, denunciado precisamente por essa tentativa de distinguir uma singularidade e uma soberba própria à literatura contra o anonimato radicalmente igualitário da escrita democrática. Tentaremos observar até que ponto essa leitura seria (im)pertinente, pois é bem possível que o recurso valeriano à questão da poética, longe de buscar formalizar um predicado de distinção contra a equivalência geral vigente na

democracia da universal reportagem, suscita uma experiência da igualdade democrática que não apenas põe em questão a partilha estética do visível e do dizível, mas também propõe outra *poética* para tal partilha, uma que seja capaz de lidar com a *equivocidade* das normatividades heterogêneas em sobredeterminação, adentrando os detalhes mais sutis da própria cena do conflito que então se transforma e se (sobre)partilha.

Para tanto, será necessário compreender mais detalhadamente a relação entre o ato de escrita e o ato de leitura do texto literário, bem como o emprego da dança como metáfora do estado poético, em que escritor e leitor se encontram em aparente igualdade (equivoca) de condições, apesar da desmedida de corpo e trabalho que ainda os separa e não pode ser ignorada (OEI, p. 1350). De todo modo, passos de bailarina levariam à apreensão daquilo que o poeta chama de *modulação* (CHII, p. 1040), uma articulação precisa das potências heterogêneas do som e do sentido (CHII, p. 1053), de diferentes maneiras de ver implicadas num mesmo ato, mas irreduzíveis entre si (CHI, p. 755).

Veremos como tais considerações repensam o estatuto das normas poéticas, do contraste entre o arbitrário e o necessário acionado por regras (mais ou menos) dadas, um problema que teria fortes implicações políticas, sobretudo se estiver em jogo o papel do artista como representante social e a questão da arbitrariedade e historicidade das formas literárias⁸⁶.

Todo esse conjunto de problemas estaria cruzado pela equivocidade de um olhar que recua para ver sem ser visto, desejando assim uma perspectiva ampla, soberana, mas que, curiosamente, faz isso apenas para depor esse seu privilegiado *sommet* inicial em favor de uma escuta diferida, acolhedora da voz que vem. Aparentemente, entre a heteronomia subjugadora da circulação das palavras intercambiáveis no discurso e a heteronomia sem sujeição da voz que vem e deve vir, passa-se, talvez necessariamente, pela formalização da situação verbal de “Poésie et Pensée Abstraite”. Por tudo isso, tentaremos observar como acontece, no ato de escrita valeriano, esse gesto parabólico delongado e quasi-transcendental bem descrito por Deguy⁸⁷, que remonta tensionado em contraqueda e recai, como nessa vidência do *Equinócio* valeriano, “uma folha que tomba a dividir no tempo / O seu leve acontecimento” (OEI, p. 161⁸⁸); parábola na qual se dá o embate entre a pretensão ao ponto de vista mais totalizante possível e o desejo de depô-lo ao outro, transformá-lo em acesso de sentido e não mais em torre de vigia.

Ao longo de sua obra poética, o escritor visitou constantemente um universo mítico específico para tentar dar conta dessa tensão no ato de escrita: a narrativa de Narciso e da ninfa Eco. Nela observa-se o drama do todo que se vê parte, nos dizeres de

Nicole Celeyrette-Pietri⁸⁹, do olhar que se lança do alto, na tentativa de completar o círculo da ipseidade e, desse modo, reconhecer-se soberano, solitário, completo. “Eu sou só. Eu sou eu. Eu sou verdadeiro... Eu vos odeio” (OEI, p. 410) dirá Narciso à ninfa que deseja amá-lo. E, contudo, algo continua a lhe escapar, algo que ele conhece sem compreender (OEI, p. 206), pois sua imagem refletida, ainda que seja a sua, é um objeto entre outros, não a potência de ver e iluminar as coisas.

Nesse átimo recursivo em que se esvai a autoapreensão da visão, irrompe uma voz, ou melhor, um sopro de voz, ainda uma torção, uma tensão de voz, talvez uma meia-voz (*mezza voce*, OEI, p. 420; *demi-voix*, OEII, p. 682) que, a princípio, promete cumprir aquilo que o olhar não conseguiu, ou seja, a completude, a perfeição do círculo da presença inteira a si, na voz interior que se escuta plena, imediata, recuperando a integridade de sua fala, para voltarmos ao mencionado conto *Respirer* (OEII, p. 1157).

Seria essa a liberdade prometida pelo poema, falar a todos como se fala a si mesmo, abarcar a linguagem em grandioso monólogo, instaurado a partir da Presença da Voz *sur parole*? A partir do que vimos em “Ultima Verba”, não. E, contudo, ainda não sabemos exatamente como entender que a deposição final do *sommet* em favor de uma alteridade singular e diferida tenha por preâmbulo aparentemente indispensável (e todo o problema estaria nesse “indispensável”) um gesto à vizinhança do privilégio de um ato de fala excepcional e fundador.

Por tudo isso, seguiremos Valéry quando esse volta ao mito de Ovídio durante esses anos críticos da segunda guerra mundial, retrabalhando um texto cuja elaboração então remontava a mais de duas décadas, *L'Ange*. Publicado na *Nouvelle Revue Française* em julho de 1946, aparentemente, esse escrito foi terminado junto com “Ultima Verba”, em maio do ano anterior.

Pouco antes, entre agosto e setembro de 1943, o *cahier* 241 registrava o que, aparentemente, estaria em questão em Narciso, ou melhor, no olhar angelical que se implicaria no próprio estranhamento: trata-se da faculdade de distanciamento empregada para melhor conceber a relatividade mascarada pela linguagem e pelo hábito, faculdade que, aparentemente, era despertada por um desejo de distinção, de afastamento com relação àquilo que um homem excepcional – o último Atlante – não podia sofrer, nos outros ou em si mesmo.

Por isso, ele se afastava de todos e se deixava dizer: *je suis Ange*.

Encontro em cada povo um traço que não posso aceitar.

Afasto-me de todos e exprimo por vezes esse sentimento muito vivo – em forma de brincadeira, dizendo: *eu sou o último Atlante*.

Encontro em cada humano (sobretudo, em mim mesmo) coisas que não posso aceitar.

Afasto-me de todos e me deixo dizer (como me dizia Degas) que eu sou *Anjo*.

E há algo de *verdadeiro*. Essa *faculdade de distanciamento*, que eu, ademais, utilizei para melhor conceber a relatividade que mascara a linguagem e o hábito. Distanciamento = deslumbramento – recuo. O que era toda a visão torna-se parte ou caso particular dela.

Além disso, minha inaptidão para a vida material. E minha tendência de opor energia psíquica a *tudo*, ou seja... a negar que o quer que seja (homens, deuses, coisas, ideias) seja independente de um *funcionamento*, funcionamento esse que, mesmo *na forma mais compreensiva* que eu conceba e descubra, com sua retomada incessante de (Eu / Não-Eu), oferece essa evidência de ser *um dos produtos de si mesmo entr'outros! Entr'outras coisas está... Tudo!* (CHI, p. 220, 1943, XXVII, 475, cf. também XXIII, p. 464)⁹⁰.

2. Narciso e Proteu (modulação)

O anjo, essa faculdade de distanciamento, teria sua forma mais compreensiva na retomada incessante do funcionamento de uma relação «(Moi / non-Moi)» difícil de precisar. Poucos meses depois, naquele mesmo maio de 1945 em que apareceu “Ultima Verba”, Valéry dataria um trabalho iniciado 24 anos antes, um poema em prosa que aparentemente daria prosseguimento a essas questões:

L'ANGE

Une manière d'ange était assis sur le bord d'une fontaine. Il s'y mirait, et se voyait Homme, et en larmes, et il s'étonnait à l'extrême de s'apparaître dans l'onde nue cette proie d'une tristesse infinie.

(Ou si l'on veut, il y avait une Tristesse en forme d'Homme qui ne se trouvait pas sa cause dans le ciel clair.)

La figure qui était sienne, la douleur qui s'y peignait, lui semblaient tout étrangères. Une apparence si misérable intéressait, exerçait, interrogeait en vain sa substance spirituelle merveilleusement pure.

- « Ô mon Mal, disait-il, que m'êtes-vous ? »

Il essayait de se sourire : il se pleurait. Cette infidélité de son visage confondait son intelligence parfaite ; et cet air si particulier qu'il observait, une affection si accidentelle de ses traits, leur expression tellement inégale à l'universalité de sa connaissance limpide, en blessaient mystérieusement l'unité.

- « Je n'ai pas sujet de pleurer, disait-il, et même, je ne puis en avoir. »

Le Mouvement de sa Raison dans sa lumière d'éternelle attente trouvait une question suspendre son opération infaillible, car ce qui cause la douleur dans nos natures inexactes ne fait naître qu'une question chez les essences absolues ; – cependant que, pour nous, toute question est ou sera douleur.

- « Qui donc est celui-ci qui s'aime tant qu'il se tourmente ? disait-il. Je comprends toute chose ; et pourtant, je vois bien que je souffre. Ce visage est bien mon visage ; ces pleurs, mes pleurs... Et pourtant, ne suis-je pas cette puissance de transparence de qui ce visage et ces pleurs, et leur cause, et ce qui dissiperait cette cause, ne sont que d'imperceptibles grains de durée ? »

Mais ces pensées avaient beau se produire et propager dans toute la plénitude de la sphère de la pensée, les similitudes se répondre, les contrastes se déclarer et se résoudre, et le miracle de la clarté incessamment s'accomplir, et toutes les Idées étinceler à la lueur de chacune d'entre elles, comme les bijoux qu'elles sont de la couronne de la connaissance unitive, rien toutefois qui fût de l'espèce d'un mal ne paraissait à son regard sans défaut, rien par quoi s'expliquât ce visage de détresse et ces larmes qu'il lui voyait à travers les larmes.

- « Ce que je suis de pur, *disait-il*, Intelligence qui consume sans effort toute chose créée, sans qu'aucune en retour ne l'affecte ni ne l'altère, ne peut point se reconnaître dans ce visage porteur de pleurs, dans ces yeux dont la lumière qui les compose est comme attendrie par l'humide imminence de leurs larmes. »

- « Et comment se peut-il que pâtisse à ce point ce bel éploré qui est à moi, et qui est de moi, puisqu'enfin je vois tout ce qu'il est, car je suis connaissance de toute chose, et que l'on ne peut souffrir que pour en ignorer quelqu'une ?

« Ô mon étonnement, *disait-il*, Tête charmante et triste, il y a donc autre chose que la lumière ? »

Et il s'interrogeait dans l'univers de sa substance spirituelle merveilleusement pure, où toutes les idées vivaient également distantes entre elles et de lui-même, et dans une telle perfection de leur harmonie et promptitude de leurs correspondances, qu'on eût dit qu'il eût pu s'évanouir, et le système, étincelant comme un diadème, de leur nécessité simultanée substituer par soi seul dans sa sublime plénitude.

Et pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre.

Mai 1945^a.

^a O ANJO. // Um tipo de anjo estava sentado na beira de uma fonte. Ele se olhava, e se via Homem, e em lágrimas, e se admirava ao extremo por se parecer na onda nua com essa presa de uma tristeza infinita. // (Ou, caso se queira, havia uma Tristeza em forma de Homem que não se encontrava sua causa no céu claro.) // A figura que era a sua, a dor que se pintava lhe pareciam inteiramente estranhas. Uma aparência tão miserável interessava, exercia, interrogava em vão sua substância espiritual maravilhosamente pura. // “- Ó meu Mal, ele dizia, o que me sois vós?” // Ele tentava sorrir: e se desolava. Essa infidelidade em seu rosto confundia sua inteligência perfeita; e esse ar tão particular que ele observava, uma feição tão acidental em seus traços, sua expressão tão desigual à universalidade de seu conhecimento límpido lhe feriam misteriosamente a unidade. //

Dentre as primeiras impressões de leitura, nota-se o emprego do itálico para marcar as intervenções do narrador, mesmo quando ela se dá em meio ao discurso direto, com a repetição *ad nauseam* daquele « *disait-il* ». Também repercutem alguns fatores poéticos: no ritmo da prosa, legível no arranjo sintático do texto, e nas metáforas com as quais anjo e narrador exprimem o contraste entre suas expectativas e as dúvidas e dores que têm lugar naquele instante.

A gênese desses elementos poéticos na prosa de “L’Ange” pode ser traçada com os passos de Celina Teixeira¹ até os primeiros manuscritos do texto, os fólhos 370 e 371 do cahier VIII (retirados do caderno 97, cuja data inicial é outubro de 1921 e que se encerrará no ano seguinte).

Neles é possível ver como, a princípio, “L’Ange” foi concebido em versos, com estrofes que exprimem a experiência desse anjo e seu olhar aporético, reflexões também encontradas no *cahier gladiator*, elaborado paralelamente entre 1920 e 1925. Ainda durante esses anos, o texto ganhará uma importante inflexão com a entrada em cena dos manuscritos do poema-roteiro chamado “L’Ange e l’Amour”, donde sairá a narração, as ações e os personagens da versão datada em 1945².

“- Não tenho motivo para chorar, *ele dizia*, ademais, nem posso tê-lo”. // *O Movimento de sua Razão em meio à luz da eterna espera encontrava uma questão desconhecida suspender sua operação infalível, pois aquilo que causa dor em nossas naturezas inexatas faz nascer apenas uma questão entre as essências absolutas; - Ao passo que, para nós, toda questão é ou será dor. “Quem é este, então, que tanto se ama que se aflige?”, ele dizia. “Eu conheço todas as coisas. E, ainda assim, certamente vejo que sofro. Esse rosto é mesmo meu rosto; essas lágrimas, minhas lágrimas... E, ainda assim, não sou eu essa potência de transparência da qual esse rosto e essas lágrimas, e sua causa, e aquilo que dissiparia essa causa são apenas imperceptíveis grãos de tempo?” // Mas esses pensamentos bem que se produziam e propagavam em toda a plenitude da esfera do pensamento, as similitudes se respondiam, os contrastes se declaravam e se resolviam, e o milagre da claridade incessantemente se cumpria, e todas as Ideias brilhavam à luz de cada uma entre elas, como as joias que elas são da coroa do conhecimento unívoco, nada, porém, que fosse da espécie de um mal aparecia ao seu infalível olhar, nada pelo que se explicasse esse rosto de amargura e essas lágrimas que ele enxergava através de lágrimas. // “- Isso que eu sou de mais puro, ele dizia, Inteligência que consome sem esforço toda coisa criada, sem que nada em retorno a afete ou altere, não pode se reconhecer nesse rosto portador de prantos, nesses olhos cuja luz que os compõe é como que suavizada pela úmida iminência de suas lágrimas.” // “- E como pode padecer a esse ponto esse belo gemido que está em mim e vem de mim, dado que enfim vejo tudo aquilo que existe, pois sou conhecimento de todas as coisas, e só se pode sofrer por ignorar algo?” // “-Ah minha perplexidade, ele dizia, Fronte graciosa e triste, então existe algo mais do que a luz?” // E ele se interrogava no universo de sua substância espiritual maravilhosamente pura, onde todas as ideias viviam igualmente distantes entre si e dele mesmo, e em tal perfeição de sua harmonia e prontidão de suas correspondências, que se teria dito que ele poderia se dissipar, e o sistema, cintilante como um diadema, de sua necessidade simultânea subsistir por si só em sua sublime plenitude. // E por uma eternidade, ele não cessou de conhecer e de não compreender.*

De todo modo, é possível perceber elementos da primeira organização em versos na prosa poética que será publicado em 1946, não apenas no primeiro parágrafo, que reproduz em grande parte a primeira estrofe no fôlio 370 (« Une sorte d'ange était assis sur le bord d'une fontaine / Il se regardait et se voyait homme, et en larmes; et il considérait / De l'onde cette proie à une douleur infinie... »^a, mas também ao longo do texto, sobretudo *na voz narrativa*, cuja hesitação acerca daquilo que narra configura um ritmo muito próprio ao longo dos apostos, enumerações e explicações repetidas.

Em nossa leitura, esse elemento rítmico da voz se mostrará constitutivo dos contrastes entre a narração e o discurso direto do anjo. A partir deles, será possível observar como “L’Ange” rearticula e rerepresenta, pouco mais de um mês antes da morte de Valéry em julho de 1945, os impasses com os quais sua obra lidou desde os ciclos Teste e Léonard, aliás, desde o primeiro “Narcisse Parle”, publicado em 1891 e antecedido por sonetos e pastorais esboçados pelo poeta ainda durante a adolescência³.

Nessa rearticulação, uma modulação é produzida, uma inflexão que faz toda a diferença. Por isso, é preciso cuidado ao comparar o anjo com Monsieur Teste ou com Narciso. Como afirma Jean Levaillant⁴, a relação entre “L’Ange” e esses outros momentos da escrita valeriana prolonga o inacabamento irreduzível da obra do poeta francês. Seria como se o anjo dessa prosa poética trabalhada por mais de duas décadas retomasse problemas irresolvidos da *Soirée* ou dos “Fragments de Narcisse” e, a partir deles, explorasse possibilidades já latentes nesses escritos, exploração que, ao final, produzirá novas latências e levará a outra margem de inacabamento e de ressonância.

Nesse sentido, se o texto ora analisado retoma o gesto de Edmond Teste – « je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir ; et ainsi de suite... » –, agora, tal gesto não se encerra mais naquele “bah!” indiferente ao *mépris* cometido pela pretensão soberana de totalizar e fixar a forma do processo contínuo e recursivo do pensamento e do olhar, mas ressoa pelo intrincado jogo entre as vozes do narrador e do anjo. “L’Ange” também traz importantes diferenças em relação aos poemas dedicados ao mito de Narciso.

Segundo Celeyrette-Pietri⁵, o anjo cujo drama começa a ser elaborado em 1921 opera um tratamento específico da relação com o corpo. Em “Narcisse Parle” (1891), a carne refletida nas águas é fascinante, pois se modula em ressonância ao pensamento de Narciso. O corpo é ali signo do belo, sobretudo por ser uma forma obediente ao olhar

^a “Uma espécie de anjo estava sentado sobre a beira de uma fonte / Ele se olhava e se via homem, e em lágrimas; e ele considerava / da onda essa presa a uma dor infinita...” - Teixeira (2002, p. 71).

autoafetivo. Por outro lado, se há lágrimas e dores, é porque elas pressentem, com a chegada da noite, o esmorecimento da imagem e a perda dessa relação de si a si:

Eis aqui minha carne de luas imersos,
Ó forma obediente aos meus olhos inversos!
Eis meus braços de prata e seus acenos puros!...
Minhas lentas mãos no ouro delicado deixam
De chamar o cativo que as folhas enfeixam,
E grito em eco os nomes dos deuses obscuros!...
[...]

Adeus, Narciso... Morro! Eis que o sol tumula.
Ao suspiro do peito minha aparência ondula,
A flauta, pelo azul inumado, modula
Remorsos de rebanhos sonoros ao fundo.
(OEI, p. 82-83, trad. Murilo Munhoz⁶)

Em “Fragments du Narcisse” (1919-1926), o corpo declina sua duplicidade sendo, ao mesmo tempo, o único *objeto* que defende o espírito da morte e o *templo* que o separa da divindade. Ainda assim, no instante do reflexo, ele ainda é forma obediente, agora de um inesgotável “Moi” que, quanto mais se aproxima o crepúsculo, mais hesita em beijar deliciosamente os próprios lábios refletidos nas águas, pois sabe que isso irá corromper a perfeição de seu reflexo. Com o avanço das sombras da noite, não lhe resta alternativa, senão, no último momento, entregar-se à efemeridade desse desejo:

Deuses! do augusto dia, o branco e brando resto
Junta aos findos dias o destino funesto;
Se abisma no inferno da profunda lembrança
Ah! Corpo miserável, é tempo de aliança
Curva-te... Beija-te. Treme todo teu ser !
O amor inalcançável que vens me prometer
Passa, e num arrepio, quebra Narciso, e foge...
(OEI, p. 130, trad. Roberto Zular e Álvaro Faleiros⁷)

Nos dois poemas, como mostra ainda a mesma crítica francesa, a autoafecção é fonte de prazer estético, mas para tanto exige que o corpo dance e se movimente diante do seu reflexo⁸. *É somente em movimento que o olhar se reconhece*, ato ao longo do qual se fabrica a coincidência sutil entre as emoções corporais e as variações da imagem contemplada. Como Valéry escreverá em um dos *cahiers* Dinard, em 1940, “se eu me sinto sorrir, um sorriso vem sobre sua face” (XXIII, p. 310⁹). Daí o corpo ser aqui um escravo amado, o rosto ser a tela onde os pensamentos se traem ou se pintam, e o olho ser o estalo exterior do brilho de experiências que apenas a intimidade adivinha:

[...]Mas te ver, caro escravo, assim submetido
Às sombras de meu peito fugindo de medo,
Ver em meu rosto o raio e os fogos de um segredo,
Ver, maravilha, ver! minha boca nuançada
Trair... pintar na onda uma flor pensada,
E são tantos eventos reluzindo no olho!
(OEI, p. 126, trad. Roberto Zular e Álvaro Faleiros¹⁰)

Essa paixão da alma pelo corpo subsistirá em “Cantate du Narcisse” (1939), libreto em que a solidão do personagem mítico implica e redime todo estranhamento em relação à imagem refletida, mesmo depois de ninfas enfurecidas por incorrespondido amor ferirem a carne de Narciso quase à morte. No fim, para conservar a perfeição da presença solitária a si mesmo, o herói aceita imolar seu corpo, entregá-lo à punição dos deuses, que o condenam a devolver sua beleza à natureza, transformando-se em flor, caso não aceite “AMAR DE AMOR QUALQUER OUTRO QUE SI MESMO” (OEI, p. 417).

Em vão, na sua fulva morada,
Os Mestres sombrios do Absoluto
Querem mandar Narciso ao nada
Se seu orgulho restar puro;
Em vão, falam por tropejos,
Eles ameaçam dissolvê-lo,
Reduzi-lo a qualquer flor,
Tal destino não é dos piores
Se às vezes tu me respirares:
Quer teu pranto o espectral odor
(OEI, p. 420¹¹)

Por certo, o corpo articula questões diferentes em cada um desses três complexos poemas que Valéry publicou sobre Narciso, mas talvez possamos dizer que em nenhum deles a carne assume, no primeiro plano, a figura da destinação aporética encenada por “L’Ange”, mas sim a de fonte de desejo e autoafecção, mensuradas na tensão de uma proximidade, geralmente sorridente e plena de confiança¹². Não há lágrimas senão para lamentar a perda do corpo, um perigo que se avizinha ou se ameaça em razão de outro acontecimento, seja ele exterior – como o avanço das sombras lunares, a intervenção das ninfas ou a punição dos deuses –, seja ele interior, como a vontade de beijar a própria imagem sabendo que isso tribulará a perfeição do reflexo.

De todo modo, estamos sempre longe das lágrimas enigmáticas de “L’Ange”. Se Narciso vê confirmado na imagem especular o sorriso que sente advir em si mesmo, o anjo, desde o primeiro manuscrito de 1921¹³, quando ensaia sorrir, chora. O sorriso da

autoafecção e da fascinação prazerosa torna-se agora a lágrima que cinde o corpo e o espírito. Por sua vez, esse choro – como quer Levaillant – não deixaria de ressoar desde o inacabamento de outro poema: afinal, perplexo diante de seu olhar lacrimajante, o anjo bem poderia enunciar os primeiros versos de “La Jeune Parque”:

Quem chora, aí, se não o vento nesta hora,
Só, com diamantes últimos?... Quem chora,
Tão próxima de mim a ponto de chorar?
(OEI, p. 96, tradução Augusto de Campos¹⁴)

Contudo, se o anjo e a jovem parca parecem partir da mesma perplexidade, do mesmo hiato entre uma sensação corporal e o seu reconhecimento mental, por outro lado, o célebre poema composto por Valéry durante a primeira guerra se prolonga em um vasto e complexo *monólogo multilinear e multimodular de uma mesma voz posta em variação contínua*, como afirma Jean-Michel Maulpoix¹⁵, ao passo que “L’Ange”, como observamos, *leva o estranhamento em relação ao próprio corpo até o contraste entre a voz narrativa e o discurso direto*¹⁶.

Nesse contraste, veremos como, por um lado, a distância entre narrador e personagem se conserva, se intensifica e aparentemente se torna imensurável, no final, com o emprego do *passé simple* no último parágrafo do texto. Por outro lado, essa mesma distância não deixará de ser continuamente atravessada por afinidades inquietantes entre a voz narrativa e o discurso direto, afinidades que as aproximam e as reúnem em um jogo de reflexos prismáticos e de repercussões múltiplas e prolongadas.

Essa tensão entre afinidade e distância é construída a partir de uma situação enunciativa extremamente vaga. O espaço de “L’Ange” é o mais impreciso possível: há apenas o anjo sentado à beira da fonte, atônito diante do que vê. Como observa Rodrigo Lemos¹⁷, nada permite identificar sequer uma única progressão na ação, pois não há referências temporais precisas, salvo aquela que, no final, parece interpor entre narrador e personagem o abismo insondável de *uma eternidade*, durante a qual tudo aquilo *já* teria passado. Contudo, se a voz narrativa não compartilha nem mesmo o tempo infinito em que o anjo *não cessou de conhecer e não compreender*, se a distância entre a posição narrativa e a realidade diegética não poderia ser maior, então, *em uma primeira impressão*, as tensões relativas ao corpo e às lágrimas que escorrem pela autoafecção perdida seriam exclusivamente intradiegticas e estariam encerradas naquilo que é narrado e afirmado a respeito dos sentimentos e pensamentos da protagonista.

Mais do que isso, há um momento específico do texto em que se explicita ainda mais claramente a distância ontológica entre o narrador e o protagonista: trata-se do parágrafo em que o primeiro enuncia, redundantemente e quase que em ato falho, os efeitos de uma questão qualquer sobre “nós, naturezas inexatas”.

[...] *car ce qui cause la douleur dans nos natures inexactes ne fait naître qu’une question chez les essences absolues ; – cependant que, pour nous, toute question est ou sera douleur* (sublinhados nossos)^a.

As palavras acima não poderiam ser mais claras: de um lado, o anjo e demais essências absolutas e invulneráveis à dor das interrogações que enunciam eternidade afora; de outro lado, nós e o narrador, seres imperfeitos para quem toda questão será dolorosa, e que não nos deixe esquecer esse fato o aviso feito repetida, insistentemente.

Mas, com isso, não se abre uma contradição entre a posição absoluta do narrador – capaz, como vimos, de dizer a *ultima verba* acerca de seu personagem supostamente celestial e superior, de enquadrar o que teria ocorrido “durante uma eternidade” – e sua vulnerabilidade reiteradamente autodeclarada? Eis o ponto de torção, em que o distante se aproxima, torção pertinente caso se perceba que o discurso do narrador não apenas esposa o ponto de vista do anjo, mas também se deixa afetar por ele. Afinal, tal voz narrativa se mostra demasiadamente hesitante para quem está fora do tempo e do espaço da ação. Essa hesitação se faz escutar desde o início de “L’Ange”:

Une manière d’ange était assis sur le bord d’une fontaine. Il s’y mirait, et se voyait Homme, et en larmes, et il s’étonnait à l’extrême de s’apparaître dans l’onde nue cette proie d’une tristesse infinie. (Ou si l’on veut, il y avait une Tristesse en forme d’Homme qui ne se trouvait pas sa cause dans le ciel clair.) (sublinhados nossos)^b

Em vez de dar prosseguimento à narração, o segundo parágrafo constitui um parêntese, um começo alternativo: caso se queira, no lugar do anjo, é possível imaginar uma “Tristeza em forma de Homem”. No espaço exíguo desse parágrafo parentético, as distinções ontológicas (do anjo em relação ao narrador) e enunciativas (do narrador em relação ao anjo) parecem mais nubladas: o anjo se revela tristeza em forma humana e a narração hesita, expondo suas incertezas e as oferecendo ao outro, “caso se queira”.

^a “... *pois aquilo que causa dor em nossas naturezas inexatas faz nascer apenas uma questão entre as essências absolutas; - Ao passo que, para nós, toda questão é ou será dor.*”

^b *Um tipo de anjo estava sentado na beira de uma fonte. Ele se olhava, e se via Homem, e em lágrimas, e se admirava ao extremo por se parecer na onda nua com essa presa de uma tristeza infinita. // (Ou, caso se queira, havia uma Tristeza em forma de Homem que não se encontrava sua causa no céu claro.)*

Essa hesitação se prolongará no recurso recorrente às explicações prolongadas e paratáticas (“*Ele se olhava, e se via Homem, e em lágrimas, e se admirava...*”), também na oscilação relativa ao que se passa na mente do anjo (“*Uma aparência tão miserável interessava, exercia, interrogava...*”), em suma, nos inumeráveis apostos reproduzidos pelo texto (“*A figura que era a sua, a dor que se pintava*”; “*esse ar tão particular que ele observava, uma feição tão acidental em seus traços, sua expressão tão desigual à universalidade de seu conhecimento límpido...*”). Com efeito, a voz narrativa ressoa tão ou até mesmo mais insegura, ansiosa e atribulada do que o discurso do anjo. Seria como se o narrador efetivamente sofresse, em seu ato de enunciação supostamente exterior à cena narrada, a dor que, para o protagonista, deveria ser apenas questão não respondida.

Dá talvez a estranha e repetitiva insistência em lembrar que a perplexidade do anjo seria dolorosa para “nossas naturezas inexatas” (“*aquilo que causa dor em nossas naturezas inexatas faz nascer apenas... ao passo que, para nós, toda questão é ou será dor*”). De algum modo, a lágrima meramente interrogada pelo espírito afetaria o corpo do narrador, bem como o corpo de sua própria narração, uma afetação sinalizada talvez pelo uso do itálico, do desenho lacrimoso da escritura possivelmente refletida nas águas – jogo especular entre o personagem incomum e o narrador humano.

Possivelmente, o momento em que essa dor corporal transparece com mais intensidade no discurso narrativo ocorra durante a enunciação do parágrafo iniciado por «*Mais ces pensées avaient beau se produire et se propager...*» (“*Mas esses pensamentos bem que se produziam e propagavam...*”). Trata-se da hesitação mais prolongada, com sete orações apositivas instauradas a partir da inusitada fórmula sintática “avoir beau” + verbo infinitivo. E ainda haverá fôlego, no final, para a oscilação duplicando a oração principal («*rien toutefois..., rien par quoi...*», “*nada, porém, que fosse..., nada pelo que...*”) e para a bela imagem das lágrimas que se veem através de si mesmas, momento em que se tornam tanto o meio material quanto o objeto, o fim do ato de olhar.

Valeria a pena observar o funcionamento estratégico da fórmula “avoir beau”. Ela torna possível a sucessão de orações concessivas com o verbo no modo infinitivo. Inúmeras ambiguidades estão implicadas na utilização desse recurso expressivo, que se equilibra em uma zona limite entre parataxe, coordenação e subordinação^a. Quando é

^a Marcador de concessão, oração subordinada, oração não subordinada, mas sem autonomia, fator paratático e independente; essas e outras designações foram dadas pelos linguistas e gramáticos que estudaram a expressão avoir beau + infinitivo. Beguélin & Conti (2010) traçam as linhas gerais desses muitos estudos e também perfazem uma análise diacrônica dessa expressão, desde o período

paratática, essa construção dispensa o complemento e afirma desde o início a inutilidade ou insuficiência do que vai sendo dito. Contudo, essa sensação de inutilidade teria se formado ao longo do tempo, por uma espécie de ironia sedimentada no nível lexical da expressão, antes usada autonomamente para exprimir a realização fácil ou eficaz de uma ação. Isso ficaria claro no contraste que a cláusula adquire quando empregada de forma coordenada ou subordinada, casos em que seu efeito retórico precisaria ao menos suscitar a expectativa de que as ações introduzidas por “avoir beau” fossem o suficiente, para só depois mostrá-las como inteiramente vãs.

No caso da “L’Ange”, sabemos que, ao final, as orações principais, interligadas pelo conector adverbial opositivo “toutefois”, mostrarão claramente a nulidade de todas as ações cuidadosamente elencadas. Nenhuma delas conseguirá explicar ao anjo por que seus olhos lacrimejam. Entretanto, durante a leitura em ato, observa-se como a sucessão das ações no infinitivo retarda a conclusão, sustenta ao máximo uma esperança suspeita e frágil. Além disso, entre a sequência de pensamentos, sentimentos e ações encenadas dentro da mente do anjo e a resolução que finalmente frustra qualquer expectativa sobre elas, nota-se o papel fortemente ambíguo da oração comparativa (“*como as joias que elas são da coroa do conhecimento unívoco*”).

Entre o tom inicial do parágrafo, marcado pelo esforço crescente de dramatizar as ações, e a modulação final, triste e mais resignada (embora ainda com forças para a hesitação que conduzirá à imagem das lágrimas que se veem), abre-se um limiar no qual a voz narrativa não está mais completamente ligada à estrutura ambivalente do início, mas também ainda não se entregou ao tom finalmente conformado das orações principais. Como compreender o papel dessa oração comparativa com relação aos efeitos que ele traz para a enunciação?

Por um lado, é possível que ela se constitua justamente como uma passagem, uma mediação que torne a modulação na voz narrativa mais gradual, menos abrupta, já

do francês médio. A princípio, ela aparece como uma proposição autônoma, exprimindo a facilidade ou eficácia de uma ação ou, ironicamente, sua inutilidade. Com o francês moderno, segundo os autores, a expressão tende a perder sua independência e passa a solicitar uma oração complementar. Mas o primeiro uso autônomo ainda sobrevive e se mostra em raras ocasiões. Assim, a partir do século XVII, duas gramáticas organizam o uso da expressão. Na primeira, “avoir beau” é uma enunciação relativamente independente e a fórmula ‘sujeito + avoir beau + infinitivo’ já indica por si só seja a facilidade, seja a inutilidade da ação; na segunda, ela se torna uma oração concessiva livre, quase incompreensível sem uma oração principal que delineie o quadro no qual tal gesto é inútil. Em português, a expressão que talvez mais reproduza essas tensões seja “sujeito + bem que + pretérito perfeito”, no limiar entre oração autônoma e subordinada (“Ele bem que tentou... [não conseguiu]”).

que a oração comparativa tenderia a um tom mais arrefecido do que o inicialmente adotado. Por outro, não é menos verdade que ela sintaticamente prolonga mais ainda a sequência inicial, torna quase insuportável o adiamento da apódose e, nesse sentido, conduz a hesitação até um ponto de tensão próximo ao impossível.

Curiosamente, após essa passagem ambivalente, aprofunda-se a imersão do narrador na mente do personagem, cujas ações, até então aproximadas da realidade diegética pelo emprego do imperfeito do indicativo, apresentam-se agora no imperfeito do subjuntivo, evocando, assim, um passado hipotético, imaginado pelas reflexões do protagonista. Essa imersão também parece se alimentar das variações de dicção durante a leitura: ao coincidir com a modulação mais soturna do final do parágrafo, ela expõe a afinidade entre o sofrimento do narrador e a perplexidade do anjo diante daquele rosto de aflição e daquelas lágrimas que ele lhe via através de lágrimas.

Mas o que seriam essas lágrimas que atravessam seu próprio campo de visão?

Até aqui, “L’Ange” parece simplesmente retomar a questão do narcisismo por excelência, qual seja, a do olhar que, como sujeito e potência de ver, quer se reconhecer na imagem refletida e acaba por viver o fascínio e a angústia de se contemplar reduzido à condição de objeto visto, um “tudo” entr’outras coisas, como Valéry escreve no trecho dos *cahiers* acima citado^a. Nesse sentido, as lágrimas do anjo seriam vertidas desde um ponto cego em seu campo visual, uma opacidade que o impede de fechar o círculo de sua inteligência absoluta, aquela que o personagem diz ser capaz de consumir todas as coisas criadas sem que nada de exterior possa afetá-la.

E, com efeito, uma leitura apressada talvez não tivesse muita dificuldade em vincular “L’Ange” à imagem mais comum e consagrada do sábio, homem cindido entre sua existência corporal e seu intelecto divino, um ser intrigado pelas aporias da vida especulativa, conduzida pelo imperativo filosófico do “conhece a ti mesmo”. Sabe-se, talvez desde Sócrates, que tal ordenação é tanto mais eficiente quanto mais irrealizável,

^a Como se lê no parágrafo 17 do *cahier* « L’Ange et l’Amour », de 1924: “Tristeza do Anjo – Ele se afunda em seu / espírito [...] / A dor de ser um ser determinado / O quis invisibilis se vê e não pode se reconhecer / Universal e particular / Todo e qualquer um / Eu e parte” (apud Teixeira, 2002, p. 100). M. Teste, Léonard, Narciso, o Anjo, Fausto, Descartes e outros personagens da escritura valeriana seriam modulações diferentes do « je me vois me voir » e de sua intrigante aporia: aquilo que torna possível ver é impossível de ser visto, *quis invisibilis* que, desde o olho, fascina ou assombra a visão: “mirar-se é afrontar o ser e sua função. O olho assombra o olhar” (IV, p. 135).

pois, assim, ela permanece capaz de manter o pensamento continuamente atraído pelo círculo de uma ipseidade impossível. E não seria exatamente esse o destino do anjo, passar uma eternidade conhecendo sem compreender?

Contudo, insistimos em particularizar alguns aspectos de “L’Ange”. A lágrima, que nos outros textos sobre Narciso era vertida pelo esfacelamento da carne, seria aqui objeto de perplexidade para o anjo e para o próprio corpo do narrador (sobretudo de seu corpo escritural, como pretendemos mostrar mais à frente). Nessa partilha assimétrica de um ser comum, *les larmes*, veríamos e também escutaríamos se abrir o contraste do discurso direto do personagem com a voz narrativa, mais hesitante em seu ritmo, dicção e modulações. Afinal, o que a leitura do parágrafo iniciado por “avoir beau” dá a escutar é certo andamento rítmico quase musical da prosa poética, então pautada por oscilações, articulações e indecisões sintáticas ou paratáticas.

Nesse momento, seria possível notar como a lágrima é tanto a opacidade visual, o ponto cego que impede a percepção do corpo doloroso pelo espírito perplexo do anjo (integrando o sistema “voir être-vu”^a), quanto o rumor sonoro, a iminência do choro, o ponto surdo no qual ressoam e se cruzam a voz mais interrogativa do personagem e a voz mais angustiada do narrador. Esse cruzamento entre as vozes se revelaria não apenas no mencionado contraste entre as posições enunciativas e a ontologia pressuposta em cada uma delas, mas também se explicitaria em cada um dos “dizia ele” a interromper o discurso direto do protagonista. Não por acaso, no primeiro manuscrito do poema, essas interrupções introduziam consigo uma importante modulação da voz:

Quem é você? *se dizia ele, bem baixo. E mais baixo se redizia:*

Quem é eu esse que tanto se atormenta ou aquele

Que se olha? aquele que pode desviar os olhos ou aquele

Que não pode ser visto sem que a dor exista?

(VIII, p. 370, grifos nossos¹⁸)

^a Nos *cahiers*, “Voir être-vu” é um dos *dédoublements* a partir dos quais irrompe a consciência (VIII, p. 633), o quarto que alguém arrumou em nossa ausência (XI, p. 170). Esse lugar de irrupção do consciente jamais vem à luz e resta sob o ponto cego de viragem entre ele e seu outro. Por isso, é possível que Narciso exista apenas para garantir ao “moi” sua pureza reflexiva e transcendental, *moi pur* que seria um excesso obsceno em relação à cena da consciência, o lugar do ver sem ser visto, um *sommet* soberano impossível de ocupar, mas cujo vazio é assombrado pela projeção fantasmática da forma cortante de decisão, puro “que haja ordem” a pulsar no gorduroso resto do estado de excessão: *l’État, ce moi*. Contudo, como notou Derrida (1972, p. 336), no *dédoublement* do *moi pur* valeriano se abre a possibilidade de levar Narciso para além desse velho hábito teológico-político, transformá-lo não mais em unidade sintética da apercepção, mas em um operador que abra a enunciação à voz que vem junto às forças e massas do “non-moi”: corpo, espírito (vivido psíquico) e mundo (CHII, p. 326, cf. Celeyrette-Pietri, 1979, p. 111), como veremos mais adiante.

Nos primeiros esboços de “L’Ange”, a cláusula de explicitação do locutor do discurso direto anunciava uma modulação da voz, voz que então se tornava mais e mais *baixa*, mais e mais sutil. Ao longo desta análise, isso mostrará como o recurso de Valéry à voz não se traduz em apelo à presença plena de um sujeito nem constitui um resíduo substancial exterior à linguagem, ao qual a poesia poderia alienar sua essência própria, salvaguardando-a da deriva da escrita órfã da democracia, como critica Rancière¹⁹. O que estaria em jogo aqui é precisamente o agenciamento da *contradicção*, fricção entre o discurso e sua dicção, que só se realiza levando em conta o ato de enunciação. Por ora, importa reter essa ligação frágil entre o olhar aporético e a sutileza da voz, ligação que nos faz interrogar: o que está em jogo na insistente repetição desse « *disait-il* » que, na versão de 1945, ainda guardará o itálico da narração? Haveria aqui outra equivocidade: de um lado, o narrador faz questão de lembrar constantemente seu papel de agenciador do discurso direto, não deixando esquecer de que ele é quem controla e dá voz ao anjo, marcando, desse modo, a diferença entre a voz alheia e a própria; de outro lado, ao fazê-lo com a mesma redundância presente na evocação da vulnerabilidade humana diante de questões desconhecidas, a voz narrativa contagia o discurso direto com sua inquietação, aparenta-se com ela e, com isso, retroalimenta a necessidade de explicitar faticamente quem diz o que: *dizia ele*.

De todo modo, estaríamos diante de um ponto surdo, instante residual em que o discurso deixa de transcorrer para que seja identificado, remetido – redundantemente, insistentemente, repetidamente – ao seu emissor: « *disait-il* ». A necessidade de adotar essa estratégia repetitiva no agenciamento do discurso direto do personagem diria talvez respeito à enunciação do próprio narrador. Afinal, ela ajudaria a manter a distinção das vozes que o corpo de sua narração (em seu todo, ou seja, o seu discurso e também a fala do personagem) evoca e faz ressoar. Se o anjo interroga eternamente o estranho reflexo da infinitude da visão na finitude do visado, o narrador, em ato, enunciaria, por sua vez, a modulação mais sutil, tensa e fatal própria ao intervalo entre a emissão e a escuta da voz (o sistema “s’entendre-parler”^a).

Em suma: o anjo perplexo com as lágrimas escorrendo em seus olhos e o reflexo deles nas águas da fonte; o narrador inquieto ao escutar as vozes que sua narração deixa falar desde o rumor lacrimajante que as atravessa. Como lembra Celeyrette-Pietri²⁰, nos

^a Outro *dédoublement* que aciona, a seu modo, os implexos à sombra da consciência (VIII, p. 633), “ouvir-se falar” instiga o desejo de autoafecção a partir de uma esfera mais interior do complexo corpo-espírito-mundo, algo que – veremos – terá importantes implicações para o ato de escrita.

dois casos, desdobra-se a questão e a dor da perda da autoafecção, da proximidade, uma ideia fixa que surge nos *cahiers* em 1920 e rearranja completamente a convivência do poeta com o mito de Ovídio.

A *proximidade* é coisa extraordinária. Eu não soube dizê-lo no Narciso, em que isso era a principal questão, e não a beleza voltando-se sobre si mesma (VII, p. 627, grifos nossos²¹).

Mais do que reconhecer o belo^a, o que estaria em jogo no desejo de autoafecção é a entrada em uma zona singular e tensa de proximidade, uma verdadeira imantação que, como bem notou a crítica francesa, caracteriza o ato de criação artística:

O violinista, o ouvido colado na madeira, e conduzindo seu amoroso arco, se faz não mais que um com o instrumento e o próprio som. O instrumento de madeira se perde, se esquece, cria-se entre o som e o homem uma troca direta. Trata-se de um ciclo fechado, um equilíbrio entre as forças dadas e as sensações recebidas [...] É um Narciso esse violinista (VII, p. 668²²).

Ao aproximar seu ouvido da madeira enquanto conduz o arco, o violinista se funde ao instrumento e ambos – músico e violino – transformam-se em um mesmo ressoador do desejo de ouvir. Nesse momento, a emissão e a escuta do som compõem um circuito fechado, uma troca direta e equilibrada entre forças aplicadas e sensações recebidas, tal como Narciso sente o próprio sorriso formar-se na imagem refletida.

Como lembra Brian Stimpson²³, no poema, esse circuito procura se completar na esfera de uma musicalidade iminente, que pulsa desde uma proximidade tensa, em que voz e escuta inda se misturam. A partir dessa pulsão, o poeta escreve como se imantado nos instrumentos e materiais de sua composição:

Considerar-se, congregar-se, afinar-se, atacar-se, esperar-se e escutar-se como um instrumento; – como ressoador de um desejo, como presença, iminência de coisas desejáveis (VI, p. 824²⁴).

A busca pela autoafecção – considerar-se, afinar-se etc. – ou ainda, como lembra Jean-Luc Nancy em *À l'Écoute*: sentir-se sentir – ressoa a presença iminente das coisas desejadas e se sustém nessa iminência.

^a A proximidade em questão se dá entre o artista e o ato criador da obra de arte, ato ao longo do qual a autoafecção buscada pelo poeta encontra a heterogeneidade dos materiais e instrumentos implicados em seu trabalho de criação. “Ouvir-se falar” ou “ver-se ver” seriam, portanto, circuitos que expandem ou concentram sua ressonância até abrir acesso a um vínculo afetivo com o processo que cria o poema, abertura essa que congregará – ainda que de modos diferentes – tanto o escritor quanto o leitor. Inversamente, podemos imaginar que o retorno do belo sobre si mesmo, buscado nos poemas anteriores, ainda mantivesse o *dédoublement* narcísico preso, de alguma forma, ao horizonte de imitação finita, transitiva da natureza produzida e não da natureza produtiva (OEI, p. 886-907).

Nesse sentido, valeria talvez a pena perceber como esses *dédoublements* (ver-se ver, ouvir-se falar) da percepção ressoando pelas veias do sentir-se sentir^a são acionados desde o ato de escrita, ou seja, ressoam desde a construção da *contradicção* poética.

Escrever a voz, escutar a escrita: difratar o olhar de Narciso em ecos...

Nessa ressonância do sentir-se sentir em estado poético, o gesto de autoafecção atravessa diferentes regimes de sensibilidade e tensiona os polos habitualmente ativos e passivos da percepção em uma zona de proximidade que os desierarquiza, que os torna equívocos, tal como ocorre ao tato e à escuta do Narciso violinista, no momento em que seu violino se transforma nesse entrelugar hesitante e heterogêneo de mãos que escutam e de ouvidos que tocam. O Narciso escritor, por sua vez, não seria muito diferente:

A arte de escrever é somente a arte de acomodar. É o ouvido que fala.
É a boca que escuta (VI, p. 823. 1918).

Frase – Arte de escrever. Gostaria de ter a sensação do virtuose que, com o ouvido colado na madeira do violino, escuta sua própria mão e forma um anel fechado de sentido... (VII, p. 768, 1921²⁵).

Escrever é se colocar entre uma orelha que fala e uma boca que escuta, é habitar uma proximidade tensa como a do Narciso violonista. O circuito de seu sorriso e de seu pensamento prolongando-se no espelho seria o de uma escritura que se escuta em seu fazer, como diz Serge Bourjea²⁶. Daí a importância da lágrima de “L’Ange” como ponto de intersecção do “ver-se ver” e do “ouvir-se falar”, como cruzamento entre aparição escrita e ressonância vocal, suscitando a ligação complexa entre aquilo que Valéry chamou de pares mǎolho (*quirophtalme*) e bocorelha (*bouchoreille*^b).

^a Principal característica da *aisthesis* desde Aristóteles, segundo Nancy, “sentir-se sentir” seria uma estrutura recursiva que, mais do que ceder aos sentidos a sua área específica de atuação, estenderia um campo no qual cada um deles vibra simultaneamente dentro e fora de si mesmo: “ressoar opera como ‘luzir’ ou como ‘sentir’ no sentido de exalar um odor, ou ainda como o ‘apalpar’ do tato [...] cada sentido é um caso e um desvio de tal ‘(se) vibrar’, e todos os sentidos vibram entre eles, uns contra os outros, e de uns aos outros, inclusive o sentido sentido... [...] resta-nos ainda, e ao mesmo tempo, discernir como cada regime sensível faz diferentemente modelo e ressonância para todos...” (Nancy, 2002, p. 22-23). Veremos que é justamente tal discernimento do “ainda e ao mesmo tempo” no modo como regimes sensíveis heterogêneos se interseccionam que suscitará a equivocidade e a sobredeterminação de diferentes normatividades em *contradicção*.

^b O circuito *quirophtalme* surge nos últimos *cahiers* (XXIX, p. 200, 1944), prolongando reflexões anteriores sobre a mão do olho (XXI, p. 164, cf. Bourjea, 1997, p. 21). O circuito *bouchoreille* ganha espaço no *cahier* XXIV e sua reflexão sobre o lugar do pensamento e a experiência de incompletude subjetiva implicada na linguagem: “Para que haja fala, é preciso alguém que fale e alguém que ouça. Mas não é necessário que se vejam esses personagens... eles não têm de... ‘existir’ – Seria possível figurá-los à moda egípcia com uma boca e uma orelha, duas exigências tão correspondentes quanto as 2 pontas de um bastão” (XXIV, p. 106). Cf. Zular (2014) para uma análise do poema “Ébauche d'un Serpent” na qual os pares mǎolho e bocorelha constroem pela escrita a ligação da voz que vem.

Seguindo os passos do crítico francês, observa-se como o ato de escrita poética, construído pela aliança sutil entre o olho e a mão, implica um tenso curto-circuito no *dédoublement bouchoreille*, uma implicação que precisaria ser pensada, sob o risco de não se perceber o desvio entre ver e ouvir, escrever e falar tracejado pela escritura. Nesse desvio, estaria em jogo o destino da voz “qu’il faut”, a voz exata, ex-acto, que cria a ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem. Em outras palavras, é o “desejo sem fim” por essa voz outra que conduz a escritura do poema e leva a aliança mão e olho a atravessar o circuito bocorelha, como diz ainda Bourjea. A voz precisa e exata é, portanto, pensada irredutivelmente *com* a escrita, *a partir* da escrita, uma “voz da/na escrita” cuja materialidade é indissociável de sua “efração permanente”²⁷. Trata-se de uma voz pensada como escritura em ato, o paradoxo de uma voz cuja melhor construção seria escrita, como afirma Roberto Zular²⁸, uma voz já não mais presa à função léxica de compreensão do sentido nem à função fônica de identificação do emissor, como lembra Naoko Hayashi²⁹.

Escuto alguém que fala
E quando ele fala bem – escrevo.
Às vezes, eu o faço repetir, paraliso-o...
Mas não há alguém –
Então essa união de existente, porque Ele fala
e de não-existente, porque vejo apenas o ouvinte,
é Eu
(X, p. 308, 1924³⁰)

Escrever é buscar no “Moi” essa união difícil entre uma invisibilidade falante e uma visibilidade ouvinte. E, quanto mais próximos estejam mão e olho, quanto mais cerrado o circuito entre a boca e a orelha, maior a tensão, maior a força com a qual o anjo pode perguntar “Quem é eu (sic) esse que tanto se atormenta (escreve) ou aquele que se vê (se lê)?”. Em pleno ato de escrita, o “moi” – cindido entre aquele que vê / escreve (*quirophthalme*) e aquele que escuta / fala (*bouchoreille*) – pode, desse modo, articular seu texto escrito ao longo do ritmo que interrompe, repete e retoma as forças na interseção dos dois *dédoublements*.

O que está em jogo nesse modo de compreender a escritura? Quais seriam suas implicações poéticas e políticas? Em “Qual Quelle: les sources de Valéry”, Derrida tenta mostrar como esse “Moi” no qual se cruzam os sistemas implicados na escritura é irrepresentável, um ponto cego impossível de ser colocado em cena, invencível oriente, pois o olho está sempre virado para a mesma direção: o lado de fora. Por isso, como já

observado, Narciso só se encontra no espelho para se perder, vendo-se efeito e não origem, parte e não todo³¹.

A princípio, diz o filósofo francês, a escritura valeriana insistiria na oposição entre esse “moi” positivo, empírico, refletido junto com seu conteúdo psicológico na imagem, ou seja, no efeito, na parte; e o *moi pur*, inqualificável, *fora do mundo*, pois sempre abrigado, escondido atrás do ponto em que se irradia o olhar, a consciência, o todo. Esse gesto inicial deixaria esse “moi” valeriano muito próximo daquilo que a filosofia costuma chamar de “eu” ou “ego transcendental”³².

Contudo, ainda segundo Derrida, o texto valeriano daria a perceber que mesmo predicados como “puro”, “fora do mundo” – talvez “ego transcendental” – etc. não são mais que metáforas, criações contraditórias instigadas pelo desejo infinito de apreender o ponto cego, em fuga constante, e *jamais presente a si mesmo*. O *moi pur* seria um nó estranho, uma impessoalidade *interior intimo meo*, disseminada continuamente para fora de si. Longe de ficar à eterna espera reguladora dessa apreensão impossível, de contorná-la com os limites de uma síntese a priori do “eu” ou de projetar um horizonte de reapropriação histórico-dialética daquilo que foge à apreensão dada, o poeta faria dessa constante força de disseminação um estar-no-mundo em ato, tornaria seu *moi pur* um “quase-nada”, o “quase” respondendo precisamente pelo caráter espectral, hesitando entre o presente e o ausente, *moi pur* que se torna *pour*, na torção entre o que existe e o que não existe³³, uma *torção* que faz hesitar a própria partilha entre presença e ausência, ser e convenção, ontologia e linguagem.

Mas como pensar essa força de disseminação? Melhor ainda: como ela se deixa pensar? Essa seria a questão que conduziria o Narciso valeriano a *falar*. Pois pensar essa experiência implicaria dizer “vejo-me ver” ou “não me vejo ver”. Por sua vez, dizê-lo implicaria ouvir a si mesmo, falar a si mesmo, acompanhar o “não me vejo ver” com um “*eu me digo*: ‘não me vejo ver’”. Se a fonte do “moi” não se apresenta ao olhar, se ela não pode ser vista, poderia ser ouvida? A princípio, dirá Derrida, nada mais promissor. Pois não é a voz apreendida dentro de uma intimidade quase imediata, sem se refletir em espelho exterior, sem se mediar por alguma coisa lá fora? A princípio, o *s’entendre parler* parece fechar – em um átimo – o circuito sempre imperfeito do *voir être-vu*.

Porém, veremos que deslocar a reflexão especulativa ao “ouvir-se falar”, longe de finalmente completar e fechar o círculo narcísico, *realiza uma modulação da mesma impossibilidade*. Ela concentra aquela força de diferimento em uma proximidade, um

quase mais interior, mais fatal^a, como diz o filósofo francês³⁴. Na quase-imediatez do *ouvir-se falar*, o *moi pur* de Valéry já não está mais nem no fim, nem no começo, mas sim no *meio puro*, no entrelugar que multiplica as tonalidades possíveis do “eu” e do “me” ao dizer o “eu me digo” sob o “vejo-me ver”.

“EU ME DIGO” – ME (ou a mim) é uma audição cujo ouvinte é complementar do falante [adição marginal: Se eu me falo com a voz alta, o ME não é mais completamente o MESMO do que se o fizesse à voz íntima] (...) Eu Me digo ≡ Me não sabe o que sabe Eu (sic) (CHII, p. 327, XXIII, 1940³⁵)

O *moi* permanece, portanto, cindido, ou melhor, multiplicado, pois “eu” e “me” jamais coincidem. Um não sabe o que outro sabe, e tal hiato ainda se modula conforme a altura ou sutileza da voz. Por mais silenciosa e contida que seja ao pensar, essa não deixa de implicar um ponto surdo, uma alteridade irreduzível, que tensiona o ponto de viragem entre voz e pensamento e mostra como essa tensão – esse tom, como lembra Siscar³⁶ – existe somente na medida em que a primeira pode não estar afinada com o segundo, em que a voz pode soar dissonante com relação à retórica esperada para tal pensamento: o narrador de “L’Ange” e a hesitação sutil da posição narrativa absoluta que seria a sua; o “*e para quê?*” de “Ultima Verba”, cuja delicada oscilação em seu tom interrogativo deslizava por normatividades e mundos políticos muito diferentes.

Com isso, pode-se compreender melhor o estatuto da voz precisa, implicada na execução do poema. Sua singularidade – ou seja, o que torna suas palavras resistentes ao resumo e à troca comunicativa – não é nenhuma particularidade dada, excepcional ou trocável, anterior ao ato poético. Pois, como insistimos anteriormente, desde já, desde sempre, ela é, está em tensão com o texto escrito, e prolonga o inacabamento de sua experiência junto ao inacabamento do poema.

Segundo Valéry, essa tensão impulsionaria a escritura poética a configurar sua qualidade irreduzível à troca no próprio *desajuste* entre o acontecimento da enunciação poética, animado pelo timbre da voz e pela implicação do corpo em ato, e as resistências do texto escrito, com seu estilo, sua forma, seu regime de menor liberdade, na iminência de hesitações *inachevantes* acionáveis na sua execução³⁷. A singularidade antifiduciária advogada pelo poeta ao *chaqu’un*, como vimos, longe de ser um particular centrado em

^a A maior fatalidade do estranhamento de si na voz é audível em uma experiência banal: Se geralmente há prazer em olhar-se no espelho, escutar a gravação da própria voz tende a ser algo horrível, lembra Dolar (2006, p. 193). Mas o pior é ser julgado socialmente por causa dessa voz que nos marca e não sabemos ouvir, diz Valéry: “Nada marca uma pessoa e me a prejulga mais do que o timbre da voz – *essa qualidade que ela mesma conhece tão mal de si mesma*” (XXIV, p. 99, 1940).

si mesmo, afirma-se pela *contradição* entre demandas do ato enunciativo e demandas do que ele enuncia, equivocando-os numa proximidade tensa que suscita, intensifica a heterogeneidade entre elas, bem como seus detalhes mais sutis de constituição.

Essa intensificação se constitui à medida mesma que o escritor entra na matéria verbal de seu poema, tal como Narciso e seu violino³⁸. Na proximidade tensa, no quase fechamento do circuito de autoafecção, ele adensa sua habilidade e memória poética, torna-se capaz de lidar com as condições intelectuais e estéticas mais complexas e mais contraditórias, sem precisar contar e resolver passo-a-passo as convenções mais simples exigidas de seu trabalho, tal como os gestos quase-reflexos do matemático que resolve automaticamente as equações mais simples e redireciona suas forças para solucionar as equações mais complexas, tal como a finesse do leitor que suscita em ato os ritmos e as modulações da voz implicadas naquilo que o texto dá a pensar em uma reflexão mais demorada (OEI, p. 1328)^a.

Com isso, também seria possível apreender por que as aporias da autoafecção inacabada na reflexão especular são conduzidas àquela proximidade mais tensa e mais fatal do “ouvir-se falar”. O rendimento dessa condução estaria justamente na sutileza de sua “quase presença”, ou na penetração de sua presença « en rebond », para usar os termos de Valéry empregados por Jean-Luc Nancy em *À l'Écoute*³⁹. Não sendo, como já observado, nem começo, nem fim, mas *torção*, o *moi pur* valeriano dificilmente se deixaria pensar pelo esquema da visada teórica fenomenológica, que tende a se abrir ou a recair à sombra de um ponto cego, atrás do qual se projeta o fantasma do soberano que veria sem ser visto, e cujas palavras decidiriam sem estarem atravessadas por outra decisão, heterogênea, ressoando desde outro lugar e desde outro momento.

Conseqüentemente, a torção do *moi pur/pour* estaria mais próxima da escuta. Se o olho está sempre virado para o lado de fora, se o *aparecer* sob a lei geral do fenômeno é manifestação da face visível de algo punctiforme, subsistente em si mesmo⁴⁰, a escuta

^a Esse adensamento de saberes e práticas encravadas no ato poético coloca em jogo outro conceito-chave dos *cahiers*, mas que excede o escopo da tese, o *implexo* (CHII, p. 329). Debutando no *cahier* 44 em 1908 (IV, p. 295), seu desenvolvimento mais elaborado ocorre durante os anos 1930 (Morimoto, 2005), quando tem sua primeira aparição pública no diálogo *L'idée fixe*: “Eu chamo todo esse virtual sobre o qual falávamos O IMPLEXO... Entendo por implexo isso no qual e pelo qual somos eventuais” (OEII, p. 234-236). Ainda segundo Morimoto (2005), o conceito dialoga com a psicologia do final do XIX e com as questões levantadas pela reflexologia e pela teoria motriz, atravessando, portanto, diversas dimensões do pensamento de Valéry, sobretudo as ligadas à análise do funcionamento mental, quadro no qual indicaria um tipo de memória poética, composta de ações e não de imagens, acionada desde o inacabamento de outras experiências.

está sempre dentro e fora, abre-se por dentro e para fora, no *moi* tanto quanto em torno dele, e para todos os lados. Por outro lado, dizer que o som não tem face escondida ou que o ouvido não tem pálpebras, apreciar a maior intimidade da escuta consigo mesma, o fato de ela se reenviar a si própria sem, como no caso da reflexão especular, ganhar a forma de um objeto exterior, nada disso autorizaria a subestimar a importância do ponto surdo, sem a qual a quase-presença sonora também não se constitui⁴¹. Com efeito, o gesto valeriano de Nancy não busca nem superar e resolver os velhos problemas de toda filosofia especulativa, nem simplesmente positivar um discurso qualquer sobre estética. Mais do que reconstituir uma teoria do corpo, do olhar e da escuta, ele repensa o corpo, o olhar e a escuta da teoria, em um deslocamento sutil que questiona a cumplicidade de categorias clássicas do vernáculo filosófico – ideia, fenômeno, reflexão, etc. – com o olhar, e as modula a partir de outro regime de sensibilidade: o escutar.

Isso fica muito claro no modo como Nancy conduz a questão: tanto a escuta quanto a visão têm zonas de maior opacidade e de maior transparência. Se o reflexo especular se cinde na mediação sujeito \leftrightarrow objeto, a imagem irrompe imediatamente no campo visado, sem permitir atraso. Por outro lado, a escuta, sendo mais próxima, reverbera desde um “ainda-não”, iminência, acontecimento, ou melhor: um ataque⁴². O som assim se demoraria mais sobre esse hiato aberto ao ataque, à voz que vem e não pode ser negada pelo fechamento abrupto dos olhos. Como notou Fernanda Bernardo⁴³, tal deslocamento transforma a posição-sujeito apartada do mundo, presa à bipolaridade – dialética ou não – entre o interior e o exterior, entre o próprio e o estrangeiro – numa *ex-peausition*, membrana, hiato nem dentro, nem fora, em que se cruzam, se tocam, se ins-crevem e se se ex-crevem o corpo de um pensamento e o pensamento de um corpo. É nessa membrana que o ato poético agencia a *contradição*, a fricção de materialidades e normatividades heterogêneas, como a madeira, a corda e o som do violino em contato com o ouvido tocante e as mãos ouvintes do Narciso violinista.

Com isso, talvez possamos compreender melhor o que está em jogo em “L’Ange”, na diferença entre o protagonista – interrogando seu ponto cego, a lágrima cuja dor conhece sem jamais compreender, sem conseguir passar ao ato, ao *fazer* que lhe permitiria construir uma experiência a partir dessa aporia – e o narrador, articulando sua narrativa e o discurso direto do personagem a partir de um ponto surdo modulando o baixo-contínuo doloroso daquele *disait-il* em direção à voz mais baixa, e ainda mais sutil: “Quem é você? se *dizia ele*, bem baixo. E *mais baixo* se redizia”. Nesse momento, o poema nos *mostra* que um ponto surdo, em um espaço sonoro omnidimensional, não

constitui nenhuma anterioridade – transcendental ou histórico-especulativa – opaca e em-si, mas, sim, um limiar de inflexões, de ressonâncias múltiplas que a atravessam de todos os lados e nela se difratam. O *moi pur* pensado por Valéry operaria nessa torção, nesse entrelugar nem dentro nem fora modulando uma reverberação contínua, tal como o corpo é a zona interna e o receptor externo da mesma vibração sonora.

Nesse ponto de torção, o *moi pur* torna-se um pronome, realiza seu trabalho de *embrayeur*, articula diferentes forças de movimento e de resistência: aciona as *margens* do texto escrito, sua reiterabilidade inacabada, hesitante entre o necessário e o arbitrário, como pontos de inflexão dos *rumores*, das diferentes articulações voz-pensamento que ressoam as virtualidades intelectuais e afetivas sobredeterminadas pelo ato poético. Em diálogo ainda com Nancy, diríamos que esse *moi pur* está à escuta, tensionado em um acesso de sentido, um *accès de soi*, ou seja, nem de um *si* próprio (eu), nem de um *si* do outro, mas ao movimento do *si* como tal, de um gesto de autoafecção que reverbera sem estar mais limitado a divisar ou diferir uma unidade sintética supostamente originária, mas que se sustém, inversamente, na equivocidade disjuntiva de sínteses heterogêneas em diferimento e sobredeterminação⁴⁴. *Moi pur*: pele pivotante, dupla, *dentro e fora do jogo* composto com as forças do não-moi, a série corpo-espírito-mundo (CHII, p. 300), como veremos. Nesse sentido, a voz exata que ressoa na escrita desse *moi* equinegativo e equívoco não é outra senão aquela que prolonga essa reverberação auto-hetero-afetiva, difratando-a na constante busca de seus detalhes mais sutis.

Para compreender como essa reverberação atravessa normatividades e materiais heterogêneos apreendendo as sutilezas do ato poético, será preciso acompanhar Valéry naquela que foi uma de suas aventuras intelectuais mais árduas e constantes – a busca pela prática e pelo conceito de *modulação*: “A ideia de modulação tal como a entendo me fascina mais que todas”⁴⁵ (XXIII, p. 662, 1940), ideia pela qual o poeta se apaixona desde a juventude e que o persegue até os últimos anos de vida (XXVI, p. 920, 1943), constituindo não apenas o segredo do artista, mas um segredo para o próprio artista. Se o terreno da escritura valeriana é aquele do *entre*, como conclui Bourjea⁴⁶, veremos que ela, sob a influência confessa da música (IX, p. 23) e sua capacidade de engajar emissão e escuta sonora no mesmo contágio ou ressonância (CHI, p. 1340), faz da *modulação* a prática de sobredeterminar a relação-a-si com a relação-ao-mundo. No estado cantante desejo pela escritura valeriana, “não se pode conhecer as coisas sem se conhecer de alguma maneira – perceber o que quer que seja sem perceber qualquer si” (IV, p. 888⁴⁷).

Modulações e ressonâncias: as sutilezas do ato poético de Valéry^a

Modenatura.

Passagens e modulações – O segredo mais fino da arte – e marca da arte primorosa.

Quem ignora isso é uma besta [*bête*]. Mesmo que poderosa. 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. *significativo*] e *formal*. Ainda não (após 44 anos) me desembarcei dessa questão) (CHII, p. 1040, XIX, 824¹).

Anotado em 1937, esse trecho dos cadernos de Valéry procura dar nome a um desejo, uma inquietação que mobiliza a escritura e o pensamento, um segredo cuja própria opacidade se implica no fazer poético e cuja duração não apenas se prolongaria pelos próximos anos (XXIX, p. 91-92, 1944), mas também recuaria até o período de elaboração da *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, em 1893, ou seja, antes mesmo do começo da escrita dos próprios cadernos, no ano seguinte.

Com efeito, os manuscritos e anotações sobre a *Figura di Lionardo*, analisados por Janine Jallat², já faziam emprego da noção de *modulação* ao tentar constituir a ação do olhar a partir não das coisas tal como elas são vistas, mas das relações entre as coisas visíveis e suas modificações recíprocas no âmbito da simultaneidade tensa instaurada por um ato de olho. Nas ligações do olhar com a figura, a modulação era então a *parte musical da pintura*, em sua oposição a todo mimetismo e em seu propósito de criar uma obra capaz de se equilibrar sobre suas próprias variações, rompendo com as gramáticas habituais que estreitam a experiência da visão (OEI, p. 1165),

Ora, pode parecer surpreendente utilizar uma palavra do vocabulário musical para refletir sobre a figura e o olhar, mas será justamente esse aspecto intervalar – entre limiares de práticas e saberes heterogêneos – que sobredeterminaria os limites do que é

^a Esta seção apresenta uma versão expandida da reflexão publicada no artigo “Modulations et résonances: l’acte poétique de Paul Valéry” aceito para publicação no volume 4 da *Revue Doctorales* da Maison des Sciences de l’Homme de Montpellier, que trará os textos do colóquio *Flux, Accélération, Résonances* realizado na Université Paul Valéry em junho de 2015 em Montpellier/França, quando se deu a apresentação da primeira versão do texto (<http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/doctorales>).

tido por *significativo* e do que é tido por *formal*, problema que continuará presente na busca de graus de simetria entre diferentes domínios da experiência, iniciada a partir da escrita do *Journal de Bord*, o primeiro dos *cahiers*³.

Contudo, será necessário esperar até 1900 para que a modulação se explicita pela primeira vez nos cadernos, no interior de um “programa antro-po-literário” cujo objetivo será “encontrar as modulações boas para unir numa mesma obra as diferentes atividades – estilos – momentos de um espírito, o meu” (CHI, p. 235). Depois disso, a palavra se espalha pelas muitas investigações empreendidas na escritura valeriana, reverberando nos estudos sobre a transição entre vigília e sono (CHII, p. 111), nas questões suscitadas pelos fluxos e formações biológicas de crescimento e perecimento da natureza naturante (CHII, p. 755; VI, 441), bem como na proximidade das criações literárias do escritor, e isso tanto nos deslizamentos tonais e deslocamentos somático-afetivos da voz que anima as estrofes de “La Jeune Parque” e a retomada da escritura poética em verso a partir de 1913 (CHI, p. 316), quanto nas ligações múltiplas e metonímicas dos signos e sentidos das palavras que compõem as variações harmônicas da frase, na contraficcional prosa do Ciclo Teste ou das *Histoires Brisées*⁴.

Assim, disseminando-se pelos diferentes campos de investigação dos *cahiers*, a modulação, longe de fixar um núcleo semântico seguro, longe também de prover algum princípio privilegiado de inteligibilidade e decifração da obra valeriana, seria mais “um foco de grande densidade econômica, o cruzamento de uma grande circulação [...] por todo lugar implicada”⁵, como diz Derrida acerca de outro conceito-chave dos *cahiers* valerianos^a. Diante dessa dificuldade, propomos seguir o movimento dessa implicação até o ponto em que ela afeta o pensamento de Valéry sobre as relações entre natureza e cultura, as combinações virtuais da *ação* com a *matéria* que têm lugar no espaçamento em ato de *limiars* e *transições* simultaneamente *significativos* e *formais*, zona na qual as ligações entre os polos habitualmente ativo e passivo dos regimes de sensibilidade e de pensamento são desierarquizadas, tensionados nessa proximidade, nem interior, nem exterior, da boca que escuta, do ouvido que fala, do olho que escreve, da mão que lê.

^a Neste já mencionado ensaio acerca das fontes valerianas – “Qual Quelle: Les sources de Valéry”, publicado em *Marges de la Philosophie*, Derrida se refere à noção de *implexo* (1972, p. 359), outra palavra-chave dos *cahiers* (CHII, p. 1724) e que, tal como a *modulação*, se dissemina pela escritura valeriana delineando não apenas um sentido, mas também um *fazer*, na hesitação entre pensamento-da-poética e poética-do-pensamento – poiésis filosófica e filosofia poética – que atravessa os *cahiers* e mobiliza constantemente suas definições – fíducia, modulação, implexo, série C.E.M., sistema DR, harmônicos – diferindo e sobredeterminando o limiar entre o categórico e o permutável.

Essas trocas recíprocas e *musicais* entre os acontecimentos da vida interior e os acontecimentos da vida exterior redefiniriam continuamente os limites entre o corpo, o espírito e o mundo e comporiam “um discurso de modulações e de relações internas – no qual o físico, o psíquico e as convenções da linguagem pudessem combinar os seus recursos” (CHI, p. 293)⁶. Como mostra Brian Stimpson, talvez o leitor que se debruçou mais detidamente sobre a *modulação* na/da escritura valeriana, esse operador poético-conceitual é pensado e constituído junto à relação de encanto e reservas de Valéry com a música⁷. Sempre mais à vontade no mundo das artes plásticas, do qual participava não apenas como o crítico e ensaísta de suas *Pièces sur l’Art*, mas também como criador de quadros e desenhos, muitos deles proficuamente espalhados pelos *cahiers* – o poeta não deixava de ser intensamente afetado pela música, que lhe fascinou como um enigma indecifrável, mais distante e estranho, porém continuamente produtivo.

Serão, portanto, as transições de tons e acordes musicais que oferecerão a Valéry o modelo para pensar um universo de reciprocidade entre ato e sensação (CHI, p. 1310), de desierarquização entre causa e efeito, pois não é possível escutar um grupo de sons sem produzir por sua vez um acontecimento que partilha de sua ressonância, contágio. Não há escuta que não seja ativa, e soar é sempre-já *ressoar*, vibrar em si e fora de si, para retomar o diálogo de *À l’Écoute* de Nancy⁸. Por meio da modulação, Valéry tenta reconstituir a musicalidade dessas trocas e combinações recíprocas dentro do universo do discurso. Para tanto, sua reflexão sobre o *ritmo* espaçará o solo de uma dança que faz hesitar os limites do dentro e do fora, da escuta e da emissão sonora modulando também os limiães entre o contínuo e o discreto.

Afinal, para que seja possível perceber um ritmo, a regularidade ou assimetria de dois ou mais golpes de percussão externos, é preciso associá-lo a uma resposta sensorial ou psíquica interna, que por sua vez também repercutirá sua série em contágio. Somente a partir dessa associação de séries heterogêneas se percebe um ritmo, e não há sequência rítmica que não seja desde sempre a implicação de uma escuta e de uma emissão – cada uma delas com seus meios, materiais, expectativas e memórias heterogêneas – em uma interação ao longo da qual as duas séries se equivocam em resposta e demanda.

Os golpes percutidos não devem se representar por pontos em uma linha, mas por um ciclo cujos “arcos” são *tensões e distensões*. Cada golpe (após o 2^{ndo} ou 3^{eiro}) engendra *uma espera ou demanda* tal que o golpe seguinte é ao mesmo tempo produzido pelo acontecimento e por *eu-resposta* [...] Cada golpe torna-se resposta e demanda (CHI, p. 1350, sublinhado nosso, cf. também CHI, p. 1040)⁹.

Ritmo há quando se observa “a coincidência de acontecimentos *percebidos ou produzidos* com acontecimentos *de outro gênero produzidos ou percebidos*” (CHI, p. 1340, grifos nossos)¹⁰. Será justamente nessa heterogeneidade entre as séries associadas que a poética dupla e inacabada de Valéry buscará a latência do acaso, a hesitação entre o arbitrário e o necessário que prolonga o ato poético, na *contradição* de potências tão heterogêneas quanto *sound and sense* (CHII, p. 1053). Tal lida com o heterogêneo – que como temos observado desde a introdução atravessa a própria poética valeriana em sua duplicidade *inachevante* – é suscitada na transição do jogo de demandas e de respostas desdobrado continuamente no intervalo entre as batidas: “3 golpes percutidos definem o estado que produziria o 4º[...] Mas isso só ocorre se intervalo (1-2) é substituído pelo (2-3)” (CHI, p. 1040¹¹). A cada desdobramento, por sua vez, pulsará uma experiência de *intensidade*, pela qual cada intervalo lidará com suas virtualidades:

Quanto à *intensidade* – eu designo assim – o intervalo mesmo enquanto podendo ser diferente. A *tensão* do intervalo cresce até um limite para além do qual o golpe *seguinte* não tem mais relação com o *precedente*. E num sentido inverso, se os golpes são aproximados, aproxima-se do contínuo... (CHI, p. 1329, sublinhado nosso¹²)

[...] Há, portanto, dois limites. Se muito grande a frequência a série é *inimitável* por atos e a impressão passa do domínio *articulado* ao domínio *contínuo*. Se muito fraca, não há somação (CHI, p. 1350¹³)

A modulação atuará precisamente nesse limiar entre o contínuo e o articulado; e prolongará a equivocidade ativo/passivo, resposta/demanda até a *contradição* fricativa das normatividades e materialidades heterogêneas – nessa zona de umbral deslizando e friccionando séries de associações externas e internas, variações da matéria e diferenças da linguagem, intensidades sonoras e pulsações semânticas, as tonalidades da voz e as sutilezas do pensamento. Sempre modulante, a hesitação prolongada, longe de se mover sobre um centro fixo objetivo, como um pêndulo metaequilibrado, longe de se instaurar a partir de um metro subjetivo apartado da existência, tal como um relógio exterior ao mundo, reverbera num ritmo cuja lei de intervalo de batidas se modula junto ao próprio devir desdobrado no e a partir do mundo, à própria ressonância *intra* e *intermundana*, uma *ressonância* modulada continuamente no limiar do discreto e do contínuo, entre a batida cuja intensidade mal ressoa sobre outro ponto da cadeia, discrição mais sutil, e a batida cuja força se aproxima da continuidade pura: “Modulação: passagem insensível por uma sucessão composta, não contínua e não descontínua” (XXVI, p. 920¹⁴).

A modulação suscitará os detalhes mais sutis da experiência ensaiando variações no modo como redes de articulação e diferença se acoplam aos campos de instabilidade qualitativa; *fazendo deslizar as estrias do discreto sobre o contínuo, revelando matizes delicados de um sentido implicados na fina nuance de tom de uma meia-voz* – tal como ocorre ao “e para quê?” de “Ultima Verba” e ao “dizia, ele” de “L’Ange”; prolongando a sobredeterminação mútua das heterogêneas séries em equivocidade, ali mesmo onde o discurso as hierarquiza (em geral, colocando o som a serviço do sentido, mas algo não muito diferente ocorreria numa proposta de poesia pura que simplesmente invertesse a hierarquia e colocasse o sentido a serviço do som^a) desprezando a heterogeneidade entre elas e rasurando todas as variações da série subordinada que não sirvam à determinação unívoca das posições puramente negativas e diferenciais da série soberanizada, com seu campo homogêneo de permutações e equivalências.

Na era da universal reportagem, a univocidade da prosa comunicativa transforma uma interrogação como a última de “Ultima Verba” em um *sema* resumível, puramente permutável, intercambiável, com seus restos heterogêneos sendo esmagados pelo corpo fantasmático da decisão cortante e soberana, e pela cumplicidade cínica do “Bah...” de Monsieur Teste, dois gestos que fundam e conservam o *sommet* excepcional do regime de equivalência geral da democracia de massas e do sistema representativo liberal. Por sua vez, se a modulação suscita a singularidade heterogênea de um “e para quê?” contra o resumo, não é para afirmar uma suposta diferença qualitativa arredia à mediação, mas, pelo contrário, para suscitar as variações qualitativas e materiais instáveis que latejam no intervalo entre as diferentes séries diferenciais, para evocar os detalhes cada vez mais sutis e hesitantes no limiar nem contínuo nem articulado, detalhes sempre inacabados, *inachevants*, parciais, entre atrito e deslize, qualitativo e quantitativo, o categórico e o permutável, o sublime e o cotidiano. Detalhes capazes de revelar as implicações de um tom de frase, de uma disposição visual da escrita, de uma reiteração de sentido etc. nos mais distintos planos de experiência agenciados: as mil modulações entre o solene e o coloquial colocando em variação os diferentes mundos políticos de “Ultima Verba”.

^a Frente à soberania da prosa instrumental nos últimos séculos, foi grande a tentação de transformar a arte num experimento puramente semiótico, renunciar ao ‘real’, declarar o império do significante contra as exigências comunicativas do significado; tentação que atingiu artistas, mas também críticos e filósofos que se assenhoravam da interpretação, mantendo poetas à distância segura da filosofia e do pensar. Sagar o som como novo soberano no lugar do sentido nunca foi o caso de Valéry, mas, tal como ocorreu a muitos celebrados ou acusados de ‘formalista’, o escritor também protagonizou um debate sobre “poesia pura”, que marcou profundamente o cenário francês na década de 1920 (Marx, 2002, p. 113-129). Sobre o clichê da “renúncia ao real”, cf. Siscar (2016, p. 137-158).

Nesse ponto, nossa releitura da poética dupla de Valéry, especialmente no que concerne a *modulação*, é intensamente devedora da releitura da linguística de Ferdinand de Saussure feita por Patrice Maniglier em *La Vie Énigmatique des Signes*. Retomando o caráter duplo – formal e significativo, evanescente, quasi-matérico, nem presente, nem ausente – da ontologia do signo na *tradição simbolista*¹⁵ da qual Valéry e Saussure fizeram parte, o filósofo questionará a imprecisão de boa parte da doxa constituída em torno da linguística estruturalista, sobretudo no que diz respeito ao arbitrário do signo e à sua suposta natureza puramente negativa e diferencial no campo homogêneo de um sistema de diferenças.

Maniglier lembra que um sistema de diferenças só se estabiliza em seu campo de permutações a partir do momento em que se estabelecem ligações com outros sistemas, em planos heterogêneos, o que torna cada um dos pontos da cadeia equívocos, ou seja, não apenas um ente diferencial e negativo, mas também uma coisa positiva. “Dizer que tudo é negativo na língua só é verdadeiro para o significado e o significante tomados separadamente”; por sua vez, o signo enquanto tal também é algo positivo¹⁶. No interior dessa equivocidade – que poderíamos chamar de *restrita*, por ainda se manter no quadro de um *dado* sistema de diferenças – ainda é possível celebrar a *necessidade* unívoca de tal ligação, que é observada sempre a partir da soberania pressuposta de um deles, tal como afirmou Benveniste ao lembrar que o arbitrário do signo dizia respeito à relação com o referente, a ligação significante-significado, que o constitui, sendo estritamente necessária (em resumo: arbitrário seria associar o referente “cavalo” aos signos ‘cavalo’, ‘horse’ ou ‘cheval’, mas seria totalmente necessário associar o significado *cavalo* aos significantes cheval, horse e cavalo em seus respectivos sistemas linguísticos¹⁷).

Essa discussão aparentemente manteve no impensado o pressuposto referencial, pragmático-ontológico, que permite, no fim das contas, afirmar que estamos falando da mesma coisa quando dizemos *horse*, *cavalo* ou *cheval*¹⁸. Por conta disso, ela alimentou a impressão de que, ao abolir a centralidade das expectativas referenciais da linguagem, o estruturalismo sacramentava a clivagem absoluta e irreconciliável entre língua e não-língua – ou entre a língua e o que “viria antes dela”, se quisermos condescender por um momento com o tique metafísico-moderno de pôr as coisas na linearidade pressuposta por seu *télos*¹⁹ – dando início ao *linguistic turn* da história da filosofia no século XX. Ora, é nesse ponto que a contribuição de Maniglier (ou de Saussure lido por Maniglier, se fizermos questão de explicitar a variação do latim ao francês) atua: para o filósofo-linguista, as estabilizações entre sistemas operadas pelo signo são sempre assimétricas,

parciais e irreversíveis. Isso significa que dada diferença sonora *não* estabilizará dada diferença semântica do mesmo modo como ela mesma é estabilizada – seja por outras diferenças de sentido ou por outros tipos de diferença (gráficas, sintáticas, pragmáticas etc.). “Não é pela mesma razão que o significante é o significante de tal significado, e que tal significado é o significado de tal significante”²⁰: o significante lua se associa ao seu significado opondo-se ao significante rua; porém, o significado *rua*, por sua vez, associa-se ao seu significante opondo-se ao significado *casa*, cujo significante (casa), por sua vez, se opõe à caça; *lua* à *terra*, e *terra* à *serra*, e *serra* à... e assim por diante.

Em outras palavras, um traço distintivo não corresponde somente a outro traço distintivo heterogêneo, mas a uma série de traços distintivos heterogêneos. Aquilo que se distingue nunca é apenas som ou apenas sentido, mas combinações de diferenças de sons e de diferenças de sentido, *sobredeterminadas* por seu pertencimento simultâneo a sistemas de oposição concorrentes²¹. *Eis por que a hesitação som-sentido é muito mais do que “som e sentido”, mas hesitação entre*²² *inúmeros planos de oposição (ser-ficção, pensamento-voz, natureza-cultura, produção-consumo, dado-construído etc.); ela se desdobra desde esse nó de nós sempre compósito, sobredeterminando continuamente diferentes planos da experiência. Para acompanhar esse desdobramento mais de perto, vale notar como Maniglier expõe a sobredeterminação do signo em Saussure em uma articulação precisa de relações de oposição e de diferença: nela, o valor de um termo é sobredeterminado pela correlação de diferenças heterogêneas (os fonemas r-l associam-se aos significados *rua-lua*) e pela oposição entre os nós codiferenciais (formam-se os significantes opostos rua/lua, que, por sua vez, abrirão a cadeia de nós: *lua-terra*, *terra-serra*, *serra-...* etc., por um lado, e *rua-casa*, *casa-caça*, *caça-...* etc., por outro)²³.*

Trata-se de duas dinâmicas singulares de variação: a oposição decompõe traços distintivos a partir da concorrência de outros termos, variando sempre em cima de uma base fixa (rua, lua, nua). A diferença, por sua vez, não é medida por uma constante, mas pelas correlações que ela forma com outras diferenças heterogêneas na vizinhança das oposições (variação fonética r/l ⇔ variação semântica *rua/lua* etc.). Considerados os modos distintos de operação de cada dinâmica, é preciso também levar em conta não apenas sua solidariedade recíproca – a oposição pressupõe os termos diferenciados pela série de correlações heterogêneas; a diferença, por sua vez, pressupõe os nós opositivos entre os planos heterogêneos que ela correlaciona – mas igualmente a sua variação mútua, as distâncias e proximidades entre diferença e oposição, sempre hesitantes ao longo das cadeias de signos sobredeterminados por planos qualitativos heterogêneos²⁴.

Assim, *a equivocidade do signo* pensada por Maniglier *excederia a duplicidade identidade/distinção ou positividade/negatividade no interior da cadeia homogênea de um sistema de diferenças para se afirmar na lida com a heterogeneidade e a diferença entre os sistemas correlacionados*, como notou Roberto Zular²⁵. Nesse ponto, recuperar o legado simbolista de Saussure é um gesto esclarecedor, pois se trata de perceber como o signo é constituído por associações de acontecimentos qualitativos, notar que a língua é materialmente constituída pelos elementos que ela exprime: detalhes, nuances, matizes etc. Se falar uma língua não é apenas internalizar indexações entre palavras e coisas, mas partilhar uma experiência qualitativa, então, como notaram os poetas simbolistas, a relação linguagem-mundo não é de designação, mas de *e(qui)vocação: o signo consiste de ser*, dirá Valéry (VI, p. 193), ele produz e partilha hesitações qualitativas-reais²⁶.

Consequentemente, a equivocidade estendida entre os sistemas heterogêneos e o caráter modulável da articulação diferença-oposição no quadro da sobredeterminação do signo tornam constitutiva a experiência poética de desierarquização entre as diferenciais redes correlacionadas. Com isso, perde toda pertinência qualquer espécie de distinção a priori entre sistemas simbólicos (capazes de significar e representar) e não-simbólicos (subunidades discretas constituintes, não significativas), valendo notar aqui quão radical é a implicação da poesia simbolista no igualitarismo democrático: ela não apenas atribui igualdade às partilhas sensíveis em conflito, mas também expõe como equívocas, iguais em força, os diferentes planos de variação qualitativa e suas correlações diferenciais (a sensação de um *d* pode ser aqui tão importante quanto a palavra *deus*) e sobredetermina suas respectivos regimes de visibilidade no limiar an-árquico que as correlaciona.

Na experiência poético-simbolista de evocação, o signo – uma materialidade em efração, encravada no real²⁷ – aciona experiências qualitativas heterogêneas: visuais, táteis, sonoras etc. moduladas em auto-hétero-afecção, desdobrando-se em diferentes sistemas sensoriais, conceituais e referenciais – corpo, espírito e mundo, para retomar a linguagem valeriana. É precisamente na passagem entre os sistemas que se hesita entre o necessário e o arbitrário: deslizando pelos pontos de costura opositivos que interligam necessariamente os planos qualitativos heterogêneos (como significante-significado), chegamos à correlação arbitrária de uma diferença sonora e uma diferença semântica, de uma diferença semântica e uma diferença referencial, uma diferença referencial e uma diferença sonora e assim por diante... “Meu espírito contém um mundo que contém meu corpo, que contém meu espírito e...”²⁸ (VIII, p. 241). Será na hesitação entre o arbitrário e o necessário, deslizando acoplagens entre sistemas heterogêneos, que latejará o acaso.

Em outras palavras, *não se trata de abandonar a centralidade da tal referência, trata-se, sim, de abandonar a centralidade*, assim como o fantasma da soberania e da metafísica do estado de exceção que a assombra; trata-se de transformar esse centro em um ponto de equívocidade e de *double bind*, que congrega e sobredetermina injunções heterogêneas, sejam elas sensoriais, conceituais ou referenciais etc. Com isso, pode-se dizer que muda o próprio estatuto do pensar, que cessa de projetar suas expectativas exclusivamente sobre o plano semântico para se tornar um ato que atravessa dimensões qualitativas heterogêneas: semânticas, sintáticas, químicas, sonoras, musicais, gráficas, biológicas, visuais, táteis e muitas outras que podemos encontrar nos *cahiers*. Se há uma prosa da história, então até mesmo ela se torna mais do que uma totalização semântica, e adquire também o seu tom, dicção, *contradição*, equívocidade, sobredeterminação.

Isso fica claro naquele que talvez seja o núcleo do livro de Maniglier: entender como se passa das correlações entre diferenças aos nós opositivos e concorrentes. Ora, será justamente o hiato entre ambos que ensejará um diálogo decisivo entre Saussure e Bergson, para quem as variações qualitativas também não eram imediatamente tomadas como diferenças em si. Se nós percebemos cores distintas, é porque as suas qualidades contínuas já estão acopladas à rede de traços discretos. Portanto, toda intensidade já é uma mistura qualitativo-conceitual, resta saber como se forma a acoplagem diferencial. Ora, não tendo em si mesmas nem direção, nem fim, as variações qualitativas só podem ser correlacionadas com outras variações qualitativas, num plano heterogêneo, pondo-se à escuta do contínuo que nelas reverbera – e é a partir dessa correlação entre variações heterogêneas que se formam diferenças intensivas, desde sempre igualmente *correlatas*: “para haver uma diferença é preciso sempre duas: todo traço distintivo é duplo”²⁹.

Assim, em vez de considerar as pulsações da matéria imediatamente como pura diferença ou contradição em si, a linguística estruturalista-simbolista de Saussure, diz Maniglier, afirmará pela ontologia do signo uma experiência radicalmente equívoca e sobredeterminada, sempre hesitante *entre* mais de uma variação, mais de uma diferença, mais de um sistema de oposição. Se a leitura estiver correta, poderemos então postular que o ato poético valeriano, ao buscar *modular* suas intensidades no limiar do contínuo e do descontínuo, faz hesitar justamente a acoplagem das diferenças intensivas sobre as variações qualitativas, friccionando séries heterogêneas em codiferenciação, ensaiando aberturas às pulsações instáveis do contínuo e suscitando os detalhes sobredeterminados mais sutis da experiência. Para tanto, será preciso qualificar a experiência poética capaz de efetivar a duplicidade ontológica heterogênea – evanescente e qualitativa – do signo.

Pois a ontologia irreduzivelmente dupla e equívoca do signo é irrepresentável, não é possível soberanizar nenhuma dimensão da linguagem (seja ela som, disposição gráfico-visual, sintaxe ou sentido etc.) sem reincidir no *mépris* que torna homogênea a passagem entre os sistemas. Não sendo representável, ela é, porém, *efetuável*, no poema não como instituição soberana de um *sommet* metalinguístico que finalmente capturasse o diferimento recursivo e heterogêneo da linguagem, mas como ato que se ergue contra a equivalência homogênea para então “explorar as virtualidades [do discurso], efetuar as sobredeterminações locais que definem o signo, fazê-lo brilhar em todo seu essencial equívoco”³⁰. Para tanto, a experiência poética precisa refinar continuamente o seu ter-lugar, a relação com seu entorno, as passagens entre o dentro e o fora, articular torções que façam vibrar a equivocidade ontológica do poema, um ser que é corpo-linguagem, ser-convenção, dado-construído ou – numa palavra – uma *contradicção* friccionando discurso e dicção, voz e pensamento. Assim, a modulação dos detalhes mais sutis no limiar do contínuo e do articulado, das variações qualitativas e das diferenças intensivas, opera a partir da contradicção entre o enunciado e o seu próprio ato enunciativo. É por essa dobra que a sobredeterminação do ato poético prolonga o acaso na hesitação entre o arbitrário e o necessário, como o próprio Maniglier posteriormente percebeu, ao ver a necessidade de pensar juntas a linguística de Saussure e a linguística da enunciação³¹.

Insistir nessa importância do ato enunciativo, como temos visto, não é contrapor à suposta falsidade ou desencantamento da representação a autenticidade de uma plena presença, mas recuperar a consistência ontológica *da* linguagem, seu modo de habitação intra e intermundano, habitação hesitante, espectral, que desdobra a equivocidade de seus processos heterogêneos de mediação sobre a equivocidade do seu próprio estar-no-mundo, posto em variação na vizinhança em espiral do ato poético em virtualização. Se, em sua dimensão prosaica-unívoca, “a linguagem se identifica com o conhecimento”, sua duplicidade, por outro lado, “permite conceber combinações da linguagem, [e] a mostra como uma função e *consistindo de Ser*” (VI, p. 193, grifos nossos³²).

Para falar com Nancy, um *dasein enunciativo* que se ins-creve no mundo e se ex-creve entre mundos, enunciação que faz de sua posição sujeito uma *expeausition*, que fricciona o pensamento e a sensibilidade dentro do campo de variações qualitativas em auto-hetero-afecção. *Expeausition* que não é exposição de uma intimidade, de um si autoidêntico, que se revelaria a um alhures posto à distância, mas a vibração de um ato de pele, tatuada por reenvios que percorrem o limiar tocar/ser tocado: “Tocar em si, ser tocado em contato com o si, fora de si, sem nada que se aproprie. Isso é a escritura, e o

amor, e o sentido”³³, dirá o filósofo francês. Leitor e prefaciador do *Cahiers* de Valéry, Nancy observará como essa irrigação ontológica implica o próprio caráter ontológico e poético do pensamento. “Pensar. Ser, essas palavras não têm nenhum sentido separadas. Pensar é um ato indeterminado”, diz o poeta (C12, p. 14). Se os pensamentos pertencem às coisas e ao mundo, então o próprio real é inervado, irrigado por eles, por seus gestos, pelas forças comunicadas às coisas, com as coisas, agindo junto com elas (C12, p. 15).

Por isso, o real é uma ressonância e a ressonância, uma afecção: somos afetados sentindo um apelo, uma voz endereçada a nós e que faz emergir em nós um eco, uma vibração, outra voz que responde – a ligação continuada entre a voz que existe e a voz que vem e deve vir. Seria desse modo que as coisas se perceberiam e se relacionariam: nem como uma subsistência em si mesma (presença), nem como uma representação subjetiva (ausência), mas como um sentir estendido na partilha perceptiva de si e do outro, um *sentir* “no qual, pelo qual e, sobretudo, como o qual o real se realiza³⁴” (p. 16). No atrito entre discurso e dicção, ser e linguagem, a *contradicção* impulsiona a modulação contínua dos detalhes mais sutis “entre o ritmo e os acentos da voz”, de um lado, e “o pensamento, a linguagem e suas convenções”, de outro (OEI, p. 1356), uma *contradicção* enunciativa modular que toma a linguagem como um *fazer*^a, o pensamento como uma *poiésis*, abrindo-se às variações diferenciais entre os sistemas (na fricção do som e do sentido, da escrita e do discurso) que o compõem:

A poesia – e digamos: o pensamento – só é possível porque uma representação qualquer jamais pertence a um único e mesmo sistema, salvo se ela for abstrata e então não se trata mais de representação. Tudo o que é visível e imaginável é, por isso mesmo, tudo menos *uniforme*. Donde se segue que o melhor meio de *pintar* alguma coisa é restituir aquilo pelo qual ela é multiforme, essa multiplicidade fundamental de um objeto que admite tantas interpretações, respostas, “homens” recíprocos cada um a ela... (CHII, p. 1003, VI, 147).

Ou ainda:

Um imbecil diz: A é A. Essa cadeira é uma cadeira. Mas ela é escada, fogueira, aparelho de ginástica, aríete, liteira – e a ideia de uma cadeira é construção, equilíbrio, alavanca, armação, escora; em tal poema, bastará pôr uma cadeira, no lugar e no momento necessário, para fazer imaginar a personagem; para dar um grande efeito...

A é A, a fórmula do tolo. Ela é somente uma relação lógica.

(CHII, p. 1004, VI, 197³⁵)

^a “... meu instinto [...] substituiria voluntariamente o verbo ser pelo verbo fazer em muitas das minhas proposições” (OEII, p. 1500-1502); cf. também REY, 1991, p. 58-88.

De um lado, a lógica, com suas notações abstratas, meramente analíticas quando não inteiramente tautológicas, de outro, a poesia e o pensamento, em sua lida com a linguagem comum, sempre sobredeterminada por mais de um sistema – por variáveis semânticas e por variáveis fonéticas (OEI, p. 1356), pelo que os versos *dizem* e pelo que *são* (OEII, p. 637), pela voz e pelo pensamento, som e sentido – uma sobredeterminação que faz uma representação linguística qualquer variar à esteira de múltiplos valores e redes de oposição – a representação de cadeira evoca fogueira por sua matéria, escada por sua forma, aríete por uma disposição e movimento possível, sua ideia pode sugerir elementos tão díspares quanto construção, equilíbrio ou alavanca. Em outras palavras, a função representativa da linguagem – longe de ser anulada em nome de uma experiência supostamente mais autêntica – não apenas está implicada na e(qui)vocação entre signo e coisa, mas nela também encontra sua condição *sine qua non*: só há representação onde há coincidência regular de variações heterogêneas, costuradas pelos pontos de viragem entre os diferentes sistemas que a atravessam. Uma representação que não implicasse mais de um sistema em equivocidade ou que formalizasse diferentes planos a partir de uma metalinguagem unívoca deixaria de representar o que quer que fosse e se reduziria à funcionalidade puramente formal e analítica de sua sintaxe unidimensional.

Por outro lado, se a representação implica um ponto de viragem entre o formal e o significativo, tal costura não saberia ser atada, como temos visto, sem correlacionar diferenças heterogêneas que, por sua vez, acionam viragens virtuais e, assim, prolongam *a hesitação entre* os sistemas e seus planos qualitativos. Nesse intervalo entre o discreto e o contínuo, entre categorização e gradação, a modulação implica escalas e grandezas heterogêneas (como a do som e a do sentido), associando modos de transformação entre campos qualitativos divergentes, e muitas vezes inesperados^a, ao mesmo tempo em que busca fazer isso “tal como a penetração do mesmo corpo em camadas diferentes, como uma sonda através de terrenos e bolsões líquidos superpostos”, como afirma Stimpson³⁶. No limite dessa virtualização modulatória das transições entre o formal e o significativo, o dado e o construído, ser e ficção, o fazer poético se aproxima da natureza naturante:

^a Como se lê na “Introduction à la Méthode de Léonard...”, esse deslocamento de um mesmo modo de pensar entre diferentes campos de aplicação constitui a própria atividade criativa do pensamento. Por isso, no texto de 1894, observa-se que a especialização do trabalho, na qual o homem moderno cai desde sua adolescência, desbota a inventividade intelectual, limitando a contínua troca de formas de pensar ao longo das diversas áreas do saber e da ação. Afinal, não se deveria esquecer que “nove vezes em cada dez, toda grande novidade em uma ordem é obtida pela intrusão de meios e de noções que não estavam previstas” (OEI, p. 1180), cf. Zular (2001, p. 87).

Tempo de planta

Nada melhor que as acoplagens das formas vegetais e aquelas que se encontram prontamente nos órgãos animais – impõe ao espírito o problema da *Modulação*, que é em todas as artes a *parte divina*.

Passar de um plano a outro, de um tom a outro, de um “universo” a outro – essa substituição como a do sono à vigília e vice-versa, do dia à noite e vice-versa – do livre ao atado – [...] (CHII, p. 755³⁷)

Passagem entre diferentes tonalidades, planos e “universos”, a modulação põe em jogo a relação hesitante e inquieta entre natureza e cultura, entre a produção natural e o fazer poético, longamente discutida no diálogo *Eupalinos ou l’Architecte*, de 1921 (OEII, p. 79-147). Pensando o ato de inventar e construir, Sócrates e Fedro chegam a postular a existência de três modos de agir: o acaso (visível no enrugamento das rochas, na espiral da concha e na formação dos cristais, produções do devir, do tempo que corre no domínio do possível puro e das combinações infinitas), o da natureza (revelado no crescimento orgânico das plantas e dos corpos vivos, ao longo do qual aquilo que faz e aquilo que é feito crescem simultaneamente^a) e, por fim, modulando acaso e natureza, o fazer poético, constituído de atos de construção e pensamento (OEII, p. 127).

Esse fazer é caracterizado pela separação entre o ato de construir e a construção enquanto tal. Daí sua tendência à instrumentalidade, à imposição de uma forma e uma finalidade simples sobre partes em-si-mesmas mais complexas que o todo. Para dizer e fazer uma mesa que seja univocamente apenas tal mesa é necessário reduzir o complexo material de sua composição à utilidade que lhe é atribuída a priori. Por isso, as partes da mesa – considere-se o denso arranjo das fibras da madeira – são muito mais complexas que a simplicidade mais ou menos vulgar de seu todo (OEI, p. 124). Nessa dimensão do fazer humano, como visto no capítulo anterior, o ponto de viragem entre a natureza e a cultura é sempre limitado por uma tautologia: a forma da mesa tem necessidade interna, mas por que uma mesa? Não há como responder, a própria pergunta seria impertinente, pois não há aqui hesitação entre o arbitrário e o necessário; a decisão de fazer uma mesa e não outra coisa é então um pressuposto impensado, cuja conservação torna-se então causa final do pensamento e da ação de construir o objeto.

^a Isso não significa que a produção natural seja “espontânea”, “tal palavra é uma simples confissão de impotência” (OEII, p. 128). Para Valéry, dizer que algo é espontâneo ou inspirado é abdicar da *poïésis pensante* em nome do que está simplesmente dado. O que se põe em jogo, aqui, é a inscrição múltipla dos seres do/no mundo, experiência próxima à consideração da arbitrariedade da existência como tal, o fato de que o mundo seja, e não o nada. Afinal, “sabemos que mil coisas são necessárias na vizinhança desses seres para que eles existam. Eles dependem de todas as coisas, embora a ação de todas as coisas pareça, por si só, incapaz de criá-los” (OEII, p. 128).

O mesmo *mépris* pela complexidade das partes ocorreria nos discursos sobre o homem, sobre a história ou sobre a natureza. Vale lembrar que o outro exemplo de fazer humano instrumental e simplificador dado em *Eupalinos* evoca justamente as manobras *méprisantes* e *méprenantes* da política cotidiana observadas anteriormente: o estrategista, que submete a constituição múltipla dos integrantes de seu exército à simplicidade dos planos, alinhamentos e falanges. Sócrates foi um bom soldado, mas se lembra de toda a dificuldade que tinha para constranger seu espírito inquieto a se comportar como parte do batalhão (OEII, p. 125). Por isso, diz o filósofo-arquiteto socrático-valeriano, o fazer instrumental se esgota com a finalidade que o regula de fora, sem exaurir o desejo e as interações do moi, do corpo, do espírito e do mundo (OEII, p. 129). Para acioná-las, é preciso desativar a sujeição da sensibilidade e do pensamento à toda instrumentalidade linear^a, levar a *poiésis* à *contradição* entre o ato de construir e a construção, modulando os detalhes mais sutis e as combinações mais refinadas de seus planos heterogêneos. Como lembra Celeyrette-Pietri, não é outro o saber de *Léonard*: descobrir modulações sutis na criação de uma flor, de uma frase; conhecer o arabesco de um sorriso em ato³⁸.

O acidente é a aparição da qualidade de uma coisa que estava disfarçada por outra de suas qualidades. Ora, estava previsto apenas – esperava-se apenas – a sequência e o desenvolvimento da existência da coisa em conformidade com essa qualidade mais notada – e cuja visibilidade dominante era devida ao observador.

Em suma, o observador vê a coisa como uma de suas propriedades – aquela que lhe interessa essencialmente – mas a coisa tem outras qualidades pelas quais ela é *parte do mundo*.

Esse vaso me serve, mas, por outro lado, isso é um vidro exposto num mundo onde existem choques.

Quanto mais as coisas são mentais, menos elas têm propriedades – e existências em domínios diversos.

O que permite o sono é que o fato mental é *também* uma *coisa* capaz de fusão e de confusão, um elemento de sonho. O que é dado por presença e dá presença tem em si algo para conduzir à ausência.

– Logo – a modulação, e também as transformações bruscas do ser, devem ser consideradas sob essa relação, ou seja, como oriundas da aparição de propriedades existentes que outras propriedades disfarçavam – ou seja, como multiplicidade do ser oposta à simplicidade momentânea da consciência [...] (CHII, p. 229³⁹).

^a Como veremos no último capítulo, instrumentalizar o pensamento e a *poiésis* implica se submeter à fídicia de uma injunção unívoca, esteja ela à jusante do ato (solenemente declarada por instituições políticas tradicionais) esteja ela à montante do ato (habitualmente imposta por coerções biopolíticas).

A modulação agencia a multiplicidade do ser contra a simplicidade momentânea da consciência, contra a tendência da razão em soberanizar univocamente o sentido e monopolizar-se como instância de mediação e processualidade dos seres, reprimindo o acaso que lateja no seu atravessamento por outras qualidades e domínios de existência, pelos quais um ser interage com outros seres e o mundo. Ao não reduzir as pulsações da matéria à figura de uma diferença pura, uma contradição-em-si ou exceção-de-si tendo em vista um regime de relações posto, a modulação correlaciona mais de uma variação qualitativa com mais de uma diferença intensiva, sobredeterminando e reconstituindo diferentes regimes de relação, com suas materialidades e normatividades heterogêneas. Se a e(qui)vocação ser-pensar signo-coisa condiciona, implica e excede a representação, modulando seu pertencimento a múltiplos sistemas de diferença, ela também toca e é tocada pelas pulsações qualitativas da heterogeneidade material e normativa que lateja na diferença entre os sistemas, prolongando uma experiência de hesitação som-sentido, ser-ficção, presença-ausência a respeito da qual se pode dizer não apenas que o outro *do signo é outro signo*, com seus traços diferenciais em uma rede simbólica heterogênea, mas também que o outro *da referência é outra referência*, com suas variações materiais em um plano qualitativo heterogêneo.

Por isso, as outras qualidades que atravessam o ser para além do compreendido pela consciência momentânea ou pelo discurso unívoco não são jamais exterioridades autoidênticas, nem se reduzem a uma excepcionalidade formalmente integrada a um único processo totalizador em seu ponto de reconstituição estrutural, mas suscitam diferenças heterogêneas correlacionadas com outros sistemas de relações qualitativo-conceituais. Por isso, cada um desses sistemas^a se tece em torno de um ponto específico

^a “Entre os exemplos de tais sistemas simbólicos, podemos nomear a língua, claro, mas também contos de fadas, práticas culinárias, hábitos de vestuário, os sistemas políticos, as ordens religiosas... cada um desses sistemas é, na verdade, constituído ele próprio por uma pluralidade de tais sistemas: assim, no caso da língua, os sistemas fonológicos, semânticos, morfológicos etc.” (Maniglier, 2015, p. 55). Diríamos também que os diferentes sistemas contêm uns aos outros numa recursividade que é assimétrica, assim como vimos o sistema fonético ser sobredeterminado pelas variações sonoras das quais é feito e pelos sistemas sonoros que ele ajuda a referenciar pela linguagem verbal. Do mesmo modo, a teoria literária θ supõe a filosofia ϕ , cuja leitura supõe a teoria literária τ , que, por sua vez, supõe a filosofia γ . Tal como ocorre à assimetria significado-significante, na hesitação pensamento-da-poética e poética-do-pensamento, o pensar v da *poiésis* π aciona, por outra razão, a *poiésis* ρ do pensar ϵ . Essa assimetria, longe de desconsiderar o quadro histórico dessas alianças, é justamente o fator que abre sua historicidade à contingência, à possibilidade de novas acoplagens, que deslocam o sulco do discreto sobre o contínuo, dando vazão a outras variações qualitativas implicadas.

Nesse sentido, diríamos que a modulação trabalha naquilo que Lucius Provasse (2016) chamou de *historicidade distorcida*. No intervalo entre pulsações materiais e diferenças intensivas, ela dobra o

de viragem entre ser e ficção, o dado e o construído, natureza e cultura, cada um deles constitui não exatamente um *ponto de vista*, se por *pontos de vista* compreende-se uma pluralidade cultural de interpretações acerca de uma coisa-em-si supostamente natural, idealmente autoidêntica – não estamos diante nem de fenomenologia, nem de um multiculturalismo – não se trata de pontos de vista nesse sentido, mas de uma *maneira de ver*, para usar o termo empregado por Valéry em seu esboço para uma “ciência das *maneiras de ver*”, escrito nos *Cahiers* em 1927 (CHI, p. 628-629; CHII, p. 941-942), *maneiras de ver* cuja multiplicidade é derivada precisamente do caráter diferencial, variável e rítmico das correlações e passagens entre pensamento e voz, enunciado e enunciação, variações que, portanto, atingem não as noções de cultura ou mesmo de natureza, mas o modo de relação entre elas, bem como os conceitos em que tal relação geralmente está em jogo, como *identidade* ou mesmo *ponto de vista*^a.

Não se trata, com isso, de legitimar o múltiplo como diverso dado ou a produzir, mas de notar que as próprias condições de possibilidade de *uma* identidade ou *um* ponto de vista lidam irreduzivelmente com o devir e com a contingência. A hesitação entre o arbitrário e o necessário que interliga o pensamento poético à *poiësis* pensante prolonga

limite dentro/fora sobre si mesmo (fita de moebius), distorcendo a passagem continente/conteúdo em uma *contradição* que equivoca os sistemas solene ou cotidianamente subordinados uns aos outros, desierarquiza a aliança entre eles e prolonga o acaso hesitando entre materialidades e normatividades heterogêneas. Talvez o caso mais paradigmático dessa torção seja precisamente aquela que levou o *linguistic turn* (ali onde o outro do signo é outro signo em outro sistema simbólico) até o *ontological turn* (ali onde o outro da referência é outra referência em outro domínio de ser), virada ontológica que, como notou Maniglier (2016, p. 483-484), é feita a partir da virada linguística e não contra ela.

^a Nesse ponto, pensar o caráter variável e hesitante das múltiplas passagens entre natureza e cultura é deixar de ter o surgimento da última como causa final do pensar, é vê-la como modo de existir da primeira, ambas sendo atravessadas pela contingência, seja porque essa poderia não ser, seja porque a existência daquela é um fato bruto (CHI, p. 705-706, 712). Se as civilizações são mortais (OEI, p. 988) é porque o espírito, longe de ser a perfeição da *natura*, é a sua falibilidade, sua abertura (CHI, p. 713). Por isso, afirmar que existem múltiplos pontos de vista (ou múltiplas identidades) é indicar não a existência de uma multiplicidade de interpretações culturais sobre um mesmo substrato natural autoidêntico, mas a existência de mais de um modo de partilhar o dado e o construído, ser e ficção.

Consequentemente, para tal pensar-poético hesitante, conceitos como identidade e ponto de vista não são o nome do que deve ser expurgado de todo pensamento do devir, de toda política an-árquica, mas operadores pivotantes em cujas dobras equívocas lateja o acaso prolongado pela *contradição* poética. Há aqui talvez algo da insistência de Derrida em retirar tais conceitos de sua autoevidência e perguntar: “o que é a identidade, esse conceito cuja transparente identidade a si é sempre pressuposta dogmaticamente por tantos debates sobre o monoculturalismo ou sobre o multiculturalismo, sobre a nacionalidade, a cidadania, o pertencimento em geral?” (1996, p. 31-32). Talvez estivéssemos algo próximo também da antropologia de Viveiros de Castro, quando esse deixa de interrogar aos índios qual o seu ponto de vista sobre o mundo e passa a lhes perguntar qual o seu ponto de vista sobre o ponto de vista (2007, p. 109), uma dobra que, longe de instituir uma metalinguagem, um metaponto de vista dos pontos de vista, aciona uma equivocidade controlada entre eles (2004).

justamente o estado no qual a experiência, quanto mais necessária e ajustada em suas articulações internas e detalhes sutis, mais ela suscita a latência do acaso, a ressonância de um encontro com o outro, com aquilo que poderia ser totalmente diferente (OEI, p. 1351). O múltiplo surge precisamente na esteira de tal ressonância ou *mise en variation*, no limiar da qual se refina a lida infindável com/no real: se, para a ciência valeriana das maneiras de ver, os aspectos qualitativos que escapam a um ponto de vista dado são nós de implicação de funções, normatividades e pontos de vista heterogêneos, então, como notou Jürgen Schmidt-Radefeldt, *real* é ao mesmo tempo aquilo “que é capaz de uma infinidade de papéis, de interpretações, de pontos de vista” (V, p. 260) e o que “não pode jamais ser inteiramente considerado sob um só e único ponto de vista^a” (XIV, p. 84)⁴⁰. Se civilização é perspectiva (OEII, p. 903), a modulação será justamente a arte de passar entre uma maneira de ver e outra:

Meu problema essencial foi, permanece, o de instituir uma *ciência das maneiras de ver*.

1. As palavras: *é possível... também é possível...* são a definição dessa ciência.

2. Cada opinião, cada sentimento, cada proposição se refere não tanto ao seu homem do que a *uma maneira de ver*, da qual ela é uma propriedade específica, como tal ampliação o é de tal distância. Bastaria mudar, mesmo um pouco, essas condições para transformar o *objeto*. [...]

5. Para cada um, há uma maneira que é a mais *provável*, a mais frequente, a mais estável, a mais cômoda, a espontânea. Essa pode variar com a idade – as circunstâncias – a sensibilização atual do sujeito a tais excitações. [...]

^a O real – sujeito de um enunciado impossível, que violenta seu leitor e lhe exige adesão fiduciária a uma imagem desmedida, tal como Pascal com seu silêncio eterno e seus espaços infinitos (OEI, p. 458-473). Contudo, se o erro do filósofo fora julgar fazer filosofia lá onde escrevia poesia, é porque mesmo uma palavra imensurável como *o real...* se escreve, e ressoa – entre o negativo e o múltiplo, entre o movimento de autonegação – desdobrado na costura da totalização de um ponto de vista com o real que o excede – e a implicação dessa exceção em sistemas matérico-conceituais heterogêneos. O múltiplo sem o negativo é um relativismo pacificador, o negativo sem o múltiplo não é mais que um modo oblíquo, mas não menos dogmático, de fundação e conservação do mesmo. A dificuldade está, portanto, em conjugá-los. Creio seguir os passos de Valéry: por um lado, a modulação atua no intervalo equívoco entre mais de um ponto de vista, mais de um plano qualitativo, e é a partir dessa sobredeterminação múltipla de heterogêneos que ela aciona a negatividade imanente a cada um deles e transforma estruturalmente seu regime interno de relações. Diríamos, com isso, que o negativo é uma parte – absolutamente necessária – da hesitação prolongada, à condição de que seu movimento – ao longo do qual se encontram e transformam os constituintes heterogêneos da experiência e suas condições históricas de possibilidade – seja ele mesmo sobredeterminado pelo movimento negativo heterogêneo que atravessa as outras materialidades e normatividades e(qui)vocadas.

7. Há uma ciência e uma arte de passar de uma maneira de ver à outra. MDV ⇔ M'D'V'. Há uma modulação. [...]

10. A linguagem comum implica uma confusão de MDV. Todo esforço para pensar nitidamente – ou seja, p[ara] determinar uma MDV é necessariamente contra essa linguagem comum, *contra suas formas e contra suas palavras*.

11. Toda maneira de ver é definível pela uniformidade funcional. Ex[emplo] simples: o domínio puro de um sentido. Mas na aplicação complexa se introduzem correspondências – ordens de grandeza – definições – anulações – axiomas – operações ou atos. A cada uma corresponde um “mundo” – mundo poético, pictórico, econômico – astronômico – mundano – etc. [...]

(CHI, p. 628-629, sublinhados nossos⁴¹)

Entre a univocidade funcional de uma MDV nitidamente definida – por qualquer tipo de formalização unidimensional lógico-científica da linguagem e do pensar – e a univocidade flutuante e imprecisa da linguagem comum – que confunde e homogeneiza diferentes MDVs – a modulação seria a arte *de transitar entre MDV's* e prolongar sua equivocidade e heterogeneidade recíproca. Cada MDV – com seu próprio mundo e seu regime de relações: econômico, astronômico, mundano etc., tal como o campo que se tornava ponto de cruzamento dos universos do filósofo e seus fenômenos, do geólogo e suas sedimentações rochosas, do soldado e suas estratégias, do lavrador e seus suores e colheitas (OEII, p. 1303) – é então sobredeterminada pela implicação de outros mundos e seus regimes de relação heterogêneos, incomensuráveis sem serem indiferentes, numa experiência capaz de transformar estruturalmente o sistema de conexões de cada MDV, refinando suas acoplagens e interpenetrações recíprocas ao longo de uma experiência produtiva de indeterminação⁴².

Vale lembrar, entretanto, que, para Valéry, a percepção desse atravessamento de mundos e sistemas heterogêneos – implicados na experiência, suscitados na passagem ao ato dobrada pela *contradição* que fricciona e modula a acoplagem do discreto sobre o contínuo, nesse encontro equívoco de normatividades e materialidades em recíproca sobredeterminação – está vinculada diretamente ao ocaso progressivo de toda medida humana comum categorialmente sintetizável a partir dos sentidos, e à multiplicação dos *relais* técnicos cotidianos que agenciam escalas e dimensões da matéria heterogêneas às ordens de grandeza próprias à sensibilidade e à razão moral-política do homem europeu moderno. Na esteira das transformações sociais e econômicas que se explicitam para o poeta a partir do último quarto do século XIX e são continuamente investigadas pelos

ensaios *quasi-politiques* de *Variété* (OEI, p. 920-921; 1035-1042) e pelos artigos de *Regards sur le Monde Actuel* (OEII, p. 1075), será precisamente esse desnível – entre os poderes técnico-científicos cada vez maiores da *machine à vivre* e a capacidade cada vez menor das instituições políticas tradicionais em compreender e dar sentido à experiência – que denunciará tanto a falácia fiduciária dos pactos e das convenções do estado-nação europeu quanto a submissão da vida às determinações tácitas e silenciosas dos *relais* biopolíticos multiplicando-se no cotidiano.

Em resposta a tais transformações socioeconômicas – que Jean-Joseph Goux associará, sobretudo, à revolução industrial química desenvolvida ao longo do XIX⁴³ e que impulsionarão Valéry a escrever um terceiro Fausto, como veremos no próximo capítulo – a modulação nem procurará sintetizar uma dimensão antepredicativa comum, reinstaurar solenemente uma medida humana universal, nem abdicará frente à flutuação cotidiana que homogeneiza as diferentes MDVs e ordens de grandeza, mas prolongará a transição entre essas, suscitando sua heterogeneidade, desierarquizando e equivocando sua relação habitual ou pactuada, sobredeterminando sua acoplagem mútua no limiar do contínuo e do discreto, repartilhando o qualitativo e o permutável, o solene e o coloquial – não no sentido de transformar um sistema de conexões univocamente totalizador, mas no intuito de refinar a conexão entre os sistemas, conexão sempre equívoca e parcial, inacabada, não porque o momento da totalização seja reprimido a todo custo, mas – pelo contrário – porque a dobra continente/conteúdo em *contradição* desierarquiza a ligação dos sistemas heterogêneos (ex: som-sentido) e, assim, aciona a variação do liame entre as partes/conteúdos e a acoplagem das totalidades/continentes igualmente heterogêneas. Onde há equivocidade e equipartição de energia entre detalhe e conjunto, entre escalas imensuráveis entre si, há sempre mais de um elo entre as partes, mais de um mundo, mais de uma totalidade, mais de uma soberania em sobredeterminação recíproca:

O segredo ou a exigência da composição é cada elemento invariante estar unido aos outros *por mais de um* elo, pelo maior número possível de ligações de espécie diferente – e entre outros – a forma e o conteúdo, que são tão elementos *quanto personagens* ou *temas* – (nessa fase).

Pois, no âmbito mental do criador a atenção à forma e a atenção-personagem (por exemplo) *são da mesma substância*.

Em outras palavras, nesse âmbito de tempo vivo, há... *equipartição da energia!* – – detalhe, conjunto, meios e fins, *eu* e ideias, palavras, raciocínios, matéria e atos – tudo está em presença, em trocas mútuas e modificações recíprocas. [...]

Mas o fato mais notável observado nesse estado é essa identidade ou igualdade de geração e de tratamento ou manuseio que afeta imagens ou ideias – de ESCALAS e de espécies as mais diferentes em sua ordem exterior de existência [...]. Aqui, a parte é tão grande quanto o todo, o fim precede o começo, a conclusão se adianta sobre as premissas, a forma engendra a matéria, o silêncio e a ausência engendram seus contrários – e a *vista* (percepção) se identifica (no instante) com a *organização* – *Intuição*.

É tal fase que é o princípio supremo das combinações mais gerais, – a *fusão dos heterogêneos* – N + S [...]

(CHII, p. 1024-1025, XIII, 273-274, sublinhado nosso⁴⁴).

Essa equipartição de energia entre os heterogêneos, ao interligar suas partes por mais de um elo – em planos diferentes, por exemplo, o da forma e o do conteúdo, com as diferentes materialidades e normatividades que constituem cada um – e atravessar as mais diversas escalas de grandeza, suscita as modificações recíprocas do conjunto e do detalhe, torna a parte tão grande quanto o todo, equivoca o continente e o conteúdo, os meios e os fins, sobredetermina os diferentes sistemas ao longo de um silêncio criador, de uma ausência presente, de um fim inaugurante, uma boca que escuta, ouvido que fala etc... ao longo dessas variações, como observamos, a modulação – nem contínua, nem descontínua, virtualizando a intensidade entre o contínuo e o discreto, fazendo hesitar as estrias do articulado sobre as pulsações da matéria – revela as nuances qualitativas, os detalhes mais matizados da experiência, os números mais sutis (n + s).

A busca de Valéry pelos N + S percorre os *cahiers*, a decimal extrema que se desdobra no refinamento contínuo da acoplagem entre os heterogêneos, decimal cuja própria constituição já revela seu caráter intervalar-equivocado entre ordens de grandeza incomensuráveis entre si e irreduzivelmente inacabado, um inacabamento produtivo, que se mantém aberto à latência do acaso, hesitante, o que significa – como veremos – que esse refinamento modulatório não é acumulativo, pois permanece intrinsecamente atado ao ato poético em *contradição* (CHI, p. 829, V, p. 10). Como já observado, nesse ato, pensar e ser se equivocam, “ύλη= vous” (VI, p. 232), a experiência está continuamente sobredeterminada por mais de uma variação qualitativa, por mais de uma correlação de diferenças intensivas, mais de um elo entre as partes, mais de um sistema de conexões, e é precisamente ao prolongar o acaso – a hesitação entre o arbitrário e o necessário – nas acoplagens desses heterogêneos que as sutilezas e nuances reverberam, tão produzidas quanto produtoras, ativas e passivas, como o poeta e seu ouvido falante, sua mão leitora, sua boca ouvinte, seu olho escritor, ou os dedos do violinista, que escutam e dançam.

Nesse sentido, as sutilezas sobredeterminadas da modulação valeriana permitem *dar especificidade ao heterogêneo*, sem reduzi-lo à figura da exceção de um si mesmo já posto, sem transformá-lo no não-X ou no anti-X (sendo X o nome de tudo aquilo que é atribuído ao “si”, identidade, racionalidade, ordem etc.) que ora deve ser expurgado a qualquer custo, ora se torna própria tábua de salvação e cura dos pecados do “si”. Nos detalhes mais sutis deslizando entre o categorial e o permutável, nos matizes espectrais e nuances quasi-matéricas que fletem e refinam continuamente a dobra do dentro e do fora, do continente e do conteúdo, do formal e do significativo, as pulsações qualitativas heterogêneas tornam-se *pensáveis* – poeticamente pensáveis, pensamento com corpo e *hylé*, bem entendido – e mesmo *combináveis* – como veremos na leitura do *Mon Faust* – ganhando um modo de determinidade que não se positiva, mas se sustém em hesitação, prolongando infinitamente a variação espiralar do ato e seu entorno até o ponto em que são desconstruídas as próprias oposições entre atual e potencial, relacional e ontológico, constativo e performativo – uma experiência de liberdade sem autonomia, heteronomia sem servidão, como diz Derrida^a.

Com isso... – **pequeno excuro sobre o senso comum na era do mundo finito**

Estaríamos talvez, em condições de compreender mais detalhadamente o que está em jogo no recurso de Valéry ao universo narcísico do Anjo, no momento em que

^a Nesse ponto, pedimos licença para uma longa citação do livro *Vadios*, de Derrida, na tradução de Fernanda Bernardo: “Ora, tal como o constativo, parece-me, o performativo não evita neutralizar, ou mesmo anular a acontecimentalidade do evento que é suposto produzir. Um performativo não produz um evento senão assegurando, na primeira pessoa do singular ou do plural, no presente, e sob a garantia de convenções ou de ficções legítimas, o poder que se dá uma ipseidade para produzir o evento de que fala – e que por conseguinte ela neutraliza imediatamente ao apropriar-se do seu domínio calculável. Se um evento digno deste nome deve acontecer, é-lhe preciso, para além de todo e qualquer domínio, afectar uma passividade. Ele deve tocar uma vulnerabilidade exposta... O que é preciso pensar aqui é esta coisa inconcebível ou incognoscível, uma liberdade que não seria mais o poder de um sujeito, uma liberdade sem autonomia, uma heteronomia sem servidão, em suma, algo assim como uma decisão passiva. Para tal, haveria de repensar os filosofemas da decisão e do par fundador da actividade e da passividade, bem como da potência e do ato. É então racional, legitimamente racional, interrogar ou desconstruir, sem com isso a desacreditar, a fecunda distinção entre constativo e performativo...” (Derrida, 2009, p. 268-269).

Segundo Laurent Matussi (2015), essa busca derridiana por um limiar nem ativo, nem passivo faz do moi espectral e intempestivo de Valéry um precursor, no sentido borjeano, bem entendido, ambos tendo em vista o pensamento desse outro modo de ligação e topologia entre ato e potência, na qual a agência não esteja submetida a um conjunto anterior e exaurível de condições de possibilidades, nem mesmo tenha de confrontá-lo univocamente, mas seja capaz de dobrá-lo, acionar suas variações. Ou seja, outro modo de pensar a historicidade, em sua radicalidade e distorções (cf. Provase, 2016).

seu gesto autoafetivo atravessa materialidades e sistemas heterogêneos, toca e é tocado por eles, prolongando a hesitação e o refinamento modulatório de seu contato recíproco, ou seja, no momento em que a poesia pensante e o pensamento poético se afastam de todo manejo linguístico de tipo unidimensional ou lógico-formal para acertar as contas com os equívocos que atravessam as representações e os discursos em circulação na era da universal reportagem, com seu senso comum e sua linguagem cotidiana.

Na esteira de sua reflexão sobre a situação crítica da Europa e de seu humanismo frente à multiplicação de dispositivos e intermediários técnicos presentes na economia acelerada da *machine à vivre* e da rentabilização de dimensões da matéria heterogêneas à escala de grandeza e esquemas perceptivos pressupostos pelas convenções fiduciárias das instituições políticas da Europa moderna (OEI, p. 1143), Valéry percebe que a perda de uma medida humana que sintetizasse categorialmente o senso comum – os entornos de um *Lebenswelt*, tal como Husserl está contemporaneamente pensando, no intuito de retomar o controle das ciências da natureza para as ciências do espírito⁴⁵ – traz consigo o ocaso de todo modelo determinista de verdade em favor de um paradigma orientado por médias e estatísticas (OEI, p. 920-922, 1038). Desse modo, o senso comum deixa de estar atrelado a um esquematismo socialmente definível e generalizável para se tornar uma variável em flutuação contínua, em equilíbrios momentâneos e instáveis de forças heterogêneas, tal como numa bolsa de valores^a. Ao homogeneizar diferentes MDVs, a própria linguagem cotidiana se transforma numa dinâmica estatística, numa linguagem cujo dicionário não sedimenta “nem conceitos, nem categorias, nem universais, nem nada desse gênero... [mas somente] o emprego da mesma palavra em *p* frases e séries diferentes” (CHI, p.388-389⁴⁶).

O uso instrumental e ordinário do discurso tenderia a criar feixes de equivalência e indiferença entre os muitos sistemas de valor que o compõem. Assim, o senso comum instaurado nesses feixes não teria identidade fixa, seria somente o necessário para que certas práticas e saberes pudessem se comunicar e se traduzir sem *deixar restos*, numa

^a A comparação não é acaso: segundo Goux (2000), os processos técnicos desenvolvidos ao longo do século XIX que conduziram à revolução industrial química – com sua capacidade de manipular, na escala dos elementos químicos, diferentes matérias-primas oriundas dos mais distantes lugares – tornaram o valor social das coisas cada vez mais difícil de ser diretamente determinado no âmbito de uma única forma de vida. Com isso, a bolsa de valores e suas abstrações se agigantam como agente mediador das relações econômicas. Entre 1830 e 1900, o número de valores cotados em seu bojo vai de 30 para 100 (p. 121), um processo que Valéry acompanhará bem de perto, refletindo sobre as suas consequências para a determinação social do valor na linguagem, na arte, na economia (Goux, 2000, p. 21-43). Voltaremos mais detidamente a essa questão no terceiro capítulo.

homogeneização dos diferentes regimes de relação constitutivos do discurso. Como dirá Maniglier, longe de ser uma forma de pensar partilhada por todos os integrantes de uma comunidade, o senso comum será “um efeito de horizonte que resulta da tradutibilidade das práticas umas nas outras, tornada necessária a cada vez por razões locais”⁴⁷. Em outras palavras, ele rasura a heterogeneidade entre as práticas e saberes, harmonizando – ou pior, pressupondo certa harmonia entre – os diferentes sistemas atravessando os atos e os discursos. Na era do mundo finito, não se vive mais dentro de *um* senso comum, englobante e centrado sobre si mesmo, vive-se em meio a diferentes práticas e mundos sobrepostos uns aos outros, isso ao ponto de não mais sabermos distinguí-los. “O ‘senso comum’ é comum... [simplesmente] porque se pode ir de um ponto qualquer a outro ponto qualquer se utilizando de não importa qual ligação”⁴⁸.

Em outras palavras, ele simplesmente adota a saída mais útil, soberaniza a MDV mais cômoda e estável a cada caso, despreza os restos heterogêneos dos sistemas postos em sujeição (no começo era o *mépris*), sem com isso estabelecer nenhum compromisso – nenhum lastro^a – que não seja o da mera alimentação das estatísticas acerca da MDV mais provável, mais frequente. Na flutuação hipercomplexa entre medidas heterogêneas, os dispositivos técnicos biopolíticos – longe de imporem determinações disciplinares ou injunções fiduciárias explícitas – velam suas imposições silenciosas no conforto mesmo que proveem (OEI, p. 1038) e, como percebeu Franco Berardi, rentabilizam a própria desregulamentação dos sentidos e das palavras, sem permitir outra forma de valoração que não aquela realizada pelas operações puras, abstratas e homogeneizantes de um especulador financeiro como Monsieur Teste^b.

^a Vale lembrar nesse ponto alguns elementos descritos desde a introdução: a obra de Valéry, em especial a escritura dos anos 1940, produzida com a Europa *in media insanitate*, lida com as ruínas do que Lucius Provasi (2016) chamou de lastro discursivo, um mínimo múltiplo comum linguístico e pragmático que organiza a produção, o consumo e a circulação do discurso, um lastro cuja perda se fará sentir mais explicitamente a partir dos anos 1960, mas que já estaria em curso desde meados do século anterior, como Valéry mostra muitas vezes em seus ensaios políticos, ao acusar o embaraço das instuições políticas clássicas diante do mundo finito e suas injunções biopolíticas, a ruína da fidiúcia e os primeiros movimentos de financeirização do capitalismo (cf. Goux, 2000, p. 21-43).

^b Ao apontar a exploração das dimensões heterogêneas da matéria e a incapacidade da política em prover orientações diante das transformações recentes, a era do mundo finito valeriana indica muito do que Franco Berardi chama de hipercomplexidade (2012, p. 10-12), processo de hipersemiotização da vida que tem no automatismo algorítmico do mundo digital o seu ápice, mas deita raízes, segundo o italiano, no *dérèglement des sens et des mots* da poesia de Rimbaud (p. 28). Seguimos Berardi e Goux nessa volta ao século XIX para entender a financeirização do capitalismo, mas temos visto que a poesia simbolista – ao menos em Valéry, Saussure, Mallarmé – está longe de ser mera refém do *dérèglement* biopolítico, muito pelo contrário, ela o questiona e elabora estratégias para enfrentá-lo.

Trata-se de uma desregulamentação que não faz mais que explorar os equívocos sedimentados na linguagem e na sobreposição das práticas e de MDVs, transformá-los no espaço de especulações sempre instáveis acerca do valor – a cada vez unívoco – das MDV's em concorrência equivalente e homogênea. Estamos diante, portanto, de um processo de flexibilização das identidades e do próprio senso comum no espaço cada vez mais abrangente da equivalência e da intercambialidade geral, uma flexibilização que, como notou Vladimir Safatle, conserva em seu ponto cego o corpo fantasmático do soberano – a pura forma⁴⁹ vazia da decisão cortante, diríamos – inscrito no nó da estrutura narcísica dos indivíduos modernos nas democracias liberais.

É justamente nesse ponto que a experiência poética do Narciso em Valéry revela sua importância. Para que o trabalho artístico não se tornasse presa fácil da especulação dos valores em flutuação homogênea na linguagem cotidiana, para que as *ressonâncias* pelas passagens entre as muitas maneiras de ver não se tornassem indiferentes, não se confundissem e se anulassem levando a linguagem a cumprir uma função determinada prévia, unívoca e fiduciariamente, seria indispensável um trabalho de formalização da palavra e *da situação verbal*, algo que a face pública e formalista da poética valeriana já deixava claro nos ensaios de *Variété* ou de *Pièces sur l'Art*, ao dar à poesia o papel de produzir uma experiência linguística singular em meio à confusa inflação publicitária da falante era moderna, uma experiência de refinamento da *autoafecção* que buscava, em seu próprio desejo e sensibilidade, a singularidade daquilo que é incomensurável com a circulação das opiniões e discursos resumíveis, unívocos e equivalentes (OEI, p. 1316).

Uma vez mais, estaríamos diante do que Marcos Siscar chamou de *soberba da poesia*, um gesto soberano de recusa a se submeter à métrica cambiante e estatística do valor pautado pelo cálculo utilitarista burguês ou pelos desdobramentos sócio-culturais do positivismo republicano⁵⁰. Seria justamente para enfrentar as zonas de equivalência instrumentalizada entre as palavras e MDVS que o *moi* valeriano agenciaria a faculdade de *distanciamento* que o poeta chama (como lhe dizia Degas) de *anjo*, personagem que se afasta, se desloca para apreender a relatividade dos hábitos e da linguagem, e acusar a particularidade do que antes cobria toda a visão (CHI, p. 220). O *anjo* seria a encenação mesma do *moi pur* formalmente construído pelo poeta, gesto pelo qual todo particular, todo “moi pessoal” seria negado – como em uma fórmula na qual, sendo X um conteúdo vivido qualquer, soma-se a ele o *moi pur* multiplicando X por – 1 para se obter sempre zero (XVIII, p. 556)⁵¹. Para Valéry, sem esse distanciamento, não haveria resistência às traduções homogêneas e confusas entre as muitas MDV's transitando pelo discurso.

Vale notar aqui, por outro lado, que foi justamente por considerar apenas o vetor público e formalista da poética valeriana – sem atentar para sua outra face, heterogênea e inacabada – que se consolidou uma leitura para a qual a diferença entre a passagem poeticamente modulada e a passagem discursivamente homogeneizante e confusa pelas MDVs estaria no caráter consciente e voluntário das transições da primeira, como se a consciência ainda dessa aqui a *ultima verba*, como se o *moi pur* controlasse a hesitação prolongada desde uma dimensão transcendental, como se o anjo valeriano fosse o ponto *de vistas dos pontos de vista*, um observador que – desde a eternidade – deteria o saber que classifica e delimita todas as MDV's possíveis⁵².

Porém, como já observado com a ajuda de Derrida e Nancy, esse distanciamento e os circuitos autoafetivos que ele mobiliza – “ouvir-se falar”, “ver-se ver” etc. – não garantem a presença a si de uma consciência, muito pelo contrário: desdobrados pela duplicidade inacabada da poética valeriana, levados pelo desejo da voz da/na escritura, eles não podem senão prolongar todas as hesitações, variações e possibilidades do ato poético⁵³. Haveria, portanto, nessa retomada insistente do mito de Narciso pela poética de Valéry, um gesto análogo ao que vimos ser realizado em relação à soberania, ou seja, a dramatização de um problema, que é retirado de sua cripta fantasmática estável para ser pensado, dobrado sobre seus limites e transsubstanciado, tal como o distanciamento promovido pelo *sommet* de “Ultima Verba” se torna o nexó equívoco de normatividades heterogêneas, o *moi pur* se torna *moi pour*, e o anjo (*l'ange*) se torna estranho (*étrange*), ou melhor, uma zona de estranhamento recíproco entre *o que é* e *o que ele é*.

O anjo – me chamava Degas.

Ele tinha mais razão do que podia crer.

Anjo [*Ange*] = Estranho [*Étrange*], estrange (sic) – estrangeiro...
bizarramente *ao que é, e ao que ele é* [*à ce qui est, et à ce qu'il est*].

(CHI, p. 131, grifos nossos⁵⁴).

Pelo *anjo*, a poética valeriana faz da autoafecção narcísica não mais a celebração do reencontro da beleza consigo mesma, mas a hesitação sobre uma proximidade tensa e fatal, tal como a da escuta narrativa de “L’Ange” e sua partilha de vozes, graficamente desdobrada no uso alternado do *itálico*, marca da lágrima que vibra no ponto surdo entre as falas, “dizia ele”, e que desfigura a imagem refletida ao escorrer desde o ponto cego do olhar do anjo – ser que “se perde ao olhar-se no espelho, que estranha sua imagem como quem vê algo prestes a se deformar”, tornando a experiência uma “confrontação com algo do qual não nos apropriamos por completo, mas que nos atravessa produzindo o sentimento de uma profunda impropriedade”⁵⁵.

O olhar-anjo seria, portanto, indissociável desse estranhamento equívoco entre o si e o outro, que nos conduziria a distinguir nas palavras “o sentido ‘médio’ do sentido local, e esse último do *valor* de ressonância, do valor de combinação de ressonâncias ou de ‘reflexos’ de vizinhança” (CHI, p. 454⁵⁶). Modular as passagens entre as diferentes MDV’s é retirar, por certo, a linguagem do regime de equivalência *méprisante*, unívoca e homogênea da flutuação média e estatística do sentido vigente no discurso cotidiano, não para afirmar a soberania da presença local de um sentido autoidêntico numa MDV nítida e univocamente delimitada, mas para fazer reverberar os reflexos de vizinhança, combinar as ressonâncias entre MDV’s heterogêneas em equivocidade e equipartição de energia. Nesse sentido, se o poeta é “consciente das inconsciências”, como diz Valéry, é porque ele conhece tanto o momento de *zelar* por sua liberdade, interferindo ou então se guardando de agir, quanto o *kairós* para dedilhar um ritmo cuja reverberação o perpassa e o excede, para “se aproveitar das figuras lançadas pelo acaso, e retirar dele um recurso infinito, vasto como o mundo” (CHII, p. 990⁵⁷; cf. CHI, p. 1357-1359).

Modular a equação: Moi/[(Corpo)-(Espírito)-(Mundo)]

Portanto, só será possível dizer que o olhar-anjo é o ponto de vista *dos* pontos de vista se, com isso, o genitivo indicar não uma posse subjetiva – um metaponto de vista – mas a constituição objetiva – porém ativa – da experiência (o mesmo seria válido para a expressão “consciente das inconsciências”), ou seja, o anjo como sobredeterminação e perspectivação recíproca e contínua das MDV’s implicadas, o *moi pur* valeriano como ponto pivotante, equívoco: “O Moi é uma peça dupla. Ao mesmo tempo no jogo e fora do jogo, ou seja, Moi – e depois Ψ . K. Σ . (CHII, p. 300⁵⁸).

O “moi” é irreduzivelmente duplo, na torção entre o “moi” equinegativo e a série Ψ (psyché) - K (kosmos) - Σ (soma), a articulação corpo-espírito-mundo (C.E.M.) que, nos *cahiers*, constitui as massas da experiência de autoafecção em diferenciação e combinações infinitamente recursivas: “Meu espírito *contém* um mundo que *contém* meu corpo, que *contém* meu espírito... Meu espírito *contém* meu espírito” – ou melhor, $C[\text{orpo}](1) \supset (\text{contém o}) E[\text{espírito}](1) \supset M[\text{undo}](1) \supset C(2) \supset E(2) \supset M(2) \supset C(3)$ e assim por diante: – “ $\Psi CKC\Sigma C\Psi\dots KC\Sigma C\Psi CK\dots$ ” (VIII, p. 241). Como notou Nicole Celeyrette-Pietri, ao encravar-se nas forças do ato poético, o Narciso violinista – que se faz um só com seu instrumento – e o narrador de “L’Ange” – cuja escuta partilha as vozes que ressoam sobre seu ponto surdo – prolongam infinitamente a série C.E.M., agenciando tensões na proximidade de diferentes corpos (Σ), espíritos (Ψ) e mundos (K) ao longo da série: $\Sigma 1-\Sigma 2$; $\Psi 1-\Psi 2$; $K 1-K 2$, como as ondas de um reflexo nas águas⁵⁹.

A recursividade da série C.E.M. fornece uma gramática geral para as acoplagens heterogêneas entre os diferentes sistemas e MDV's. Por isso, ela estará continuamente presente, expondo-se em múltiplas variações, diferenciações e oposições. Se *C* e *M* são *materialidades sensíveis* – a primeira afetiva e interior, a segunda opaca e exterior –, *E* é a *antimatéria*, pura instabilidade semântica (NAF 19098, f. 9) na qual o conceito, sem a resistência das afecções corporais ou da exterioridade mundana, torna-se *self-variance* em ininterrupta autodestruição, como Fedro e Sócrates no diálogo *Eupalinos*, sombras incorpóreas num fluxo que transforma todos os pensamentos, ideias, juízos e opiniões imediatamente no seu contrário (OEI, p. 79-81), indiferença inconsequente que, entre outras coisas, é também, para saudar Adorno, o lembrete valeriano de que, sublimada e deixada por si mesma, a razão esclarecida se jogaria no fogo – levando o mundo inteiro consigo – apenas para matar a curiosidade (OEII, p. 500⁶⁰).

Por outro lado, se *C* e *E* são *informes* – o primeiro com suas pulsações corpóreas e vibratórias, mímicas, ruídos e lágrimas e demais sensações aproximativas, o segundo em seu contínuo fluxo semântico incorpóreo –, *M* é o domínio dos objetos e *contraintes* externas, convencionais e *formais* (NAF 19098, f. 17, NAF 19100, f. 7). Por fim, se *E* e *M* são *ubíquos* – o primeiro por sua fluidez irrefreável, o segundo, pela exterioridade abrangente –, *C* é sempre *situado*, um eixo de referência e de instanciamento dos atos, unicamente a partir do qual é possível dizer *esse*, *aquele* etc. (CHI, p. 1126-1127). Ao longo dos *cahiers*, esse sistema de oposições assumirá inúmeras outras figuras (dentre outras, o fisiológico, o espiritual, o arbitrário, CHI, p. 1143; o acidental, o significativo e o formal, CHII, p. 1224; o físico, o psíquico e o convencional, CHI, p. 293 etc), o que nos parece mais importante é perceber como essa recursividade triádica – em que cada um dos elementos contém estados diferentes dos outros, cada um deles sendo regime de relações entre os outros (CHI, p. 1128) – perfaz, ao mesmo tempo, tanto a implicação recíproca dos diferentes sistemas quanto sua irreduzível heterogeneidade mútua.

Em outras palavras, quando Valéry diz que “seu sonho de poeta fora compor um discurso... de modulações... no qual *o físico, o psíquico e as convenções da linguagem* pudessem combinar seus recursos” (CHI, p. 293⁶¹), estaria em questão justamente essa interpenetração contínua entre os sistemas (por exemplo, fonético, semântico e sintático, cada um deles *contendo* sistemas, diferenciações e variações C.E.M. heterogêneas). Na linguagem comum, eles se hierarquizam em relações continente/conteúdo unívocas – que, como veremos no próximo capítulo, são também relações *produção/consumo* nas quais o polo soberanizado *contém* e *consome* o polo assujeitado, nele desprezando todos

os restos que não servem à funcionalidade de seu próprio regime de relações, tal como a escrita alfabética ignora todas as variações que, em dado sinal gráfico, não sirvam para identificá-lo dentro da cadeia diferencial⁶². Na modulação poética, como vimos, o limiar continente/conteúdo, produção/consumo é dobrado em *contradição*, desierarquizando as relações habituais ou previamente instituídas entre os sistemas para que a hesitação prolongada deslize e fricção as acoplagens entre eles, suscite a vasta força do acaso na vibração das estrias do discreto sobre o contínuo, ensaiando combinações nuançadas do Corpo – ato que correlaciona as potências heterogêneas de *M* e de *E* – do Espírito – antimatéria que correlaciona as materialidades heterogêneas de *C* e de *M* – e do Mundo – forma que correlaciona as pulsações heterogêneas de *E* e de *C*; o *moi pur* sendo aqui justamente o ponto pivotante de implicação e contágio rítmico-subjetivo, que efetua as transações entre as séries e apreende as figuras variadas de seu ritmo.

Por certo, a modulação posta em jogo na escritura valeriana se aproxima aqui da clássica definição de Gilbert Simondon^a, sobretudo se temos em mente o modo como

^a Aproxima-se também certamente do papel decisivo que a modulação simondoniana (2005, p. 45) tem na filosofia de Gilles Deleuze, como se lê em *Le Pli* (1988, p. 26), no livro sobre Francis Bacon (2003, p. 134) e em tantos outros (para uma análise da modulação em seus diferentes momentos na obra de Deleuze, cf. Hui, 2015). A recusa de toda separação categorial entre forma e matéria, de todo pensamento constituído por um molde que sintetiza $\psi\lambda\eta$ e $\mu\omicron\rho\phi\eta$ ($\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$, $\iota\delta\acute{\epsilon}\alpha$, $\nu\omicron\upsilon\varsigma$) – característico do hilomorfismo tão presente na tradição filosófica ocidental antiga e moderna – para se começar a pensar as variações intensivas de formas, forças e materiais – seria o traço mais paradigmático entre esses diferentes pensadores da modulação.

Por isso mesmo, pareceu-nos necessário fazer a mesma pergunta posta pelo filósofo da tecnologia chinês Yuk Hui, a saber: qual seria a relação entre a *modulação* pensada em oposição ao pensamento hilomórfico e a *modulação* que se tornará a operação mesma do poder e da produção capitalista no célebre “Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle” (1992, p. 219-226)? Estaríamos diante da mesma experiência ou haveria alguma diferença importante entre elas? A interrogação se mostraria relevante não apenas porque ela não deixa de pôr, mesmo que indiretamente, a modulação valeriana à prova de uma atualidade – sentida mais explicitamente a partir das últimas décadas do século XX, quando o sistema econômico globalizado explicita sua falta de lastro (Provase, 2016, p. 53-54) e o capital financeiro se digitaliza em processos de controle infraindividuais (Hui, 2015, p. 75, 85) – mas também porque, como veremos mais detidamente no próximo capítulo, ela permite acompanhar esse processo de financeirização da economia já em M. Teste e suas “mediócras operações semanais na Bolsa” (OEII, p. 17).

Ora, desenvolvendo tal interrogação dentro do quadro de diferenças entre a modulação deleuziana e a modulação simondoniana, Hui afirmará que a operação modulatória das sociedades de controle – pela qual o trabalhador não é mais moldado a uma linha de produção já estabelecida, pois agora tem a liberdade de um espaço digital permutável, que regula moduladamente seus desejos por meio de codificações cujas injunções não convergem mais na figura analógica de um dono de empresas, mas na figura deformável e transformável das corporações e seus investidores – *seria um tipo específico de modulação*: ali onde a experiência pensada inicialmente por Simondon insistia num processo de devir e individuação contínua *que mantinha em tensão ordens de grandeza heterogêneas* e anulava

Silvina Rodrigues Lopes a articula em seu ensaio sobre o poeta Herberto Helder – à escuta da voz que vem e deve vir, prolongando a hesitação sobre o limiar entre ser e ficção, dado e construído, o arbitrário e o necessário, a forma modula mais que molda, dá vazão a forças cuja circulação provoca “uma desmoldagem permanente... moldar é modular de modo definitivo, modular é moldar de modo contínuo e perpetuamente variável”⁶³. Por isso, seguindo os passos da escritora e crítica portuguesa, diríamos que *a modulação transforma o nó corpo e linguagem, o ponto de viragem entre a voz e o pensamento, natureza e cultura, num ponto de voragem, “limite ilimitado onde o novo se gera dos fluxos que o atravessam”*⁶⁴.

Modular, por certo, é dar forma, uma forma capaz de resistir à tradução confusa e indiferente praticada pelo inflacionado discurso comunicativo, bem como de enfrentar o paradigma platônico dos saberes da era moderna^a, para o qual, diz Valéry, “*espírito e corpo, fundo e forma, sentido e símbolo são coisas 1º opostas, 2º exclusivas uma da outra, 3º não equívocas*”. Se o pensamento, “o trabalho mental *não automático* é hesitação na pluralidade das significações ou dos signos, das formas possíveis”, logo, conclui o poeta, toda univocidade é uma crença, uma convenção imposta (CHII, p. 1032⁶⁵). É contra toda forma de adesão fiduciária ao caráter supostamente adequado que

todo e qualquer *télos* pressuposto, a (des)moldagem em vigor nas sociedades de controle não apenas precisa conservar a consistência homogênea de seus códigos e algoritmos como ordem de grandeza e inteligibilidade soberana – ainda que continuamente transformável em suas permutações infinitas – mas também só pode fazê-lo pressupondo “hipersubjetividades” que têm como horizonte normativo a maximização da performance e do gozo (produção/consumo) sob a régua neoliberal da autoestima, autoavaliação, autoempreendimento etc. Trata-se, conclui Hui, de uma modulação que não desdobra uma individuação relacional, mas uma *desindividuação homogênea* (2015, p. 77, 85, 87).

Com efeito, observamos na escritura valeriana uma distinção análoga entre a modulação poética – que prolonga a hesitação entre ordens de grandeza heterogêneas, desacelera a passagem entre atos e palavras, produz e suscita os detalhes mais sutis da experiência – e as flutuações da prosa cotidiana, com seu regime de equivalência e zonas homogêneas de especulação e aceleração da passagem entre diferentes MDVs alimentando uma flexibilização identitária que conserva a determinação formal da predicação por propriedades, um modo de controle e organização diferencial dos possíveis (Safatle, 2016, p. 136, 186). Na democracia de massas que Valéry tem diante de si, tal controle seria exercido pelo saber estatístico e permutável acerca da *bêtise moyenne* (NAF 19041, f. 58), presença decisiva nas aulas do curso de poética e na escrita do *Mon Faust*, analisadas no próximo capítulo.

^a Como vimos, Valéry critica continuamente a exploração dos automatismos e fraquezas psíquicas e fisiológicas do corpo feita pelos saberes modernos aplicados ao cotidiano (OEL, p. 1038). Mas, por essa mesma razão, o poeta explora – de modo não menos constante – a força propriamente poética das ciências, latente nas ressonâncias fecundas produzidas pelo desejo de pensar rigorosamente seu objeto. Assumindo, ao longo dos cadernos, os postulados e MDVs das matemáticas, da química, da biologia e outras disciplinas, o escritor partia em direção às turbulências e implicações epistêmicas profundas, entre outras, da geometria não euclidiana, da teoria da relatividade, da física atômica e quântica, do princípio de incerteza etc. (cf. Robinson-Valéry, 1983, p. 9-19).

se atribui a uma representação – ou ao estatuto supostamente bem-sucedido atribuído a uma ação^a – que a modulação valeriana hesita entre diferentes maneiras de ligar a construção à significação do texto, ressoando tais diferenças de modo a abrir caminhos pelas múltiplas camadas – poéticas, linguísticas, históricas – sobredeterminadas umas às outras. Eis a força da poesia como política do pensamento: ali onde a lógica corta, onde o saber quebra, a poesia se põe à escuta de “valores simultaneamente engajados e de importância equivalente” (OEI, p. 1356), evocações, conjurações, seduções intelectuais concorrentes, diante das quais “*o poeta deve ser então um político profundo*”, aquele cuja finesse estaria não em saber exercer sua vontade direta contra os acasos acionados nesse estado, mas em evocar uma “potência tão imprevisível, tão viva e variável quanto eles” (OEII, p. 566⁶⁶). Assim, ela faz ressoar *contradições* singulares, as virtualidades latejantes na sobredeterminação recíproca dos diferentes sistemas, discursos, saberes – sociais, políticos, filosóficos – implicados no ato poético^b.

^a “O essencial”, diz Valéry, “é o *fazer* e sua aquisição” e não o acordo do pensar com essências ou coisas-em-si (CHI p. 724). Por outro lado, se o *fazer* poético está ligado a uma hesitação no limiar do consciente e do inconsciente, torna-se impossível medir esse fazer por algum caráter convencional ou utilitário, pois ambos terminam por se fiar numa exterioridade, seja a do útil, seja a da convenção, fiduciariamente posta. O pensamento como ato poético seria, nesse sentido, um *poiesis* que aciona uma *práxis* contínua e variável, cuja ressonância é irreduzível à mensuração de um *felicitous speech act*, para usar os termos de Austin. No próximo capítulo, voltaremos mais detidamente a tal questão.

^b Em outras palavras, a efetivação de *double binds*, de ligações antinômicas e impossíveis a mais de uma língua, a mais de uma injunção, a mais de um pertencimento, diria Derrida (1996, p. 23). Como lembra Fernanda Bernardo, *double bind* é um sintagma que “Derrida toma da psiquiatria não-biológica (Gregory Bateson) e que remete para a indecidibilidade ou para a impossibilidade da resolução dialéctica ou da decisão cortante: à letra, ‘duplo nó’, ‘duplo laço’ ou ‘dupla atadura’” (Apud Derrida, 2009, p. 91). Elemento recorrente na escritura derridiana, o *double bind* estará “no centro de gravidade justamente, de todas as decisões, de todas as responsabilidades, de todas as estratégias e de todas as transações a fazer, quer elas sejam políticas ou outras – a tensão entre o político e seus outros não sendo senão uma das tensões ao mesmo tempo suplementares e intrínsecas do *double bind*”, como diz o filósofo magrebino na décima primeira seção do seminário *A Besta e o Soberano* (2008, p. 401), ponto no qual está em jogo precisamente o modo como esse duplo laço constitui a experiência de uma liberdade heteronômica, como se a aporia mesma no limiar entre as injunções contraditórias *viesse* – ou se fizesse escutar em sua voz baixa e sutil (2008, p. 21-22), uma sutileza capaz de desconstruir as cumplicidades históricas, teóricas e práticas, entre o conceito de liberdade e a onto-teologia política da soberania.

No livro “O Monolinguismo do Outro”, por sua vez, esse duplo nó surgirá como pertencimento irreduzível ao “mais de uma língua”: Afinal, tal como Valéry (CHII, p. 1003), Derrida insiste: “Não há metalinguagem” (1996, p. 43, 129) e se a língua só se apresenta na cisão que tensiona natureza e cultura, voz e pensamento, enunciação e enunciado, então, como afirma Fernanda Bernardo, “desde o limiar da dita ‘primeira palavra’ se está imediatamente mergulhado na multiplicidade da’s língua’s – no ‘mais de uma língua’ na língua” (Apud Derrida, 2009, p. 13). Consequentemente, a experiência da tradução é constitutiva do ter lugar da linguagem, e as passagens e modulações por mais de uma língua formam não apenas uma lei dupla e antinômica (não se fala jamais senão uma só língua, não

Consequentemente, em sua afinidade com o político, a poética dupla e inacabada de Valéry não mais remeteria a experiência a uma dimensão antepredicativa definindo uma medida comum portadora das condições de possibilidade e de partilha do discurso entre as diversas esferas de um – e um único – regime de relações, uma única totalidade (cultural, simbólica etc) para a qual o mundo (ser, natureza etc.) ainda surgiria como a manifestação da face visível de uma coisa-em-si incognoscível, preche de diferenças qualitativas à espera de uma expressividade excepcional (gênio romântico, surrealista, expressionista etc.). Em seu lugar, vê-se agora uma zona poético-política intervalar que, sendo também *antipredicativa*⁶⁷ – pois insubmissa à extorsão de univocidade e utilidade exercida pela inflação publicitária e pelos pressupostos teóricos do saber – não ascende mais a nenhuma anterioridade ou altura finalmente atingida, donde se obteria um ponto de vista totalizante e soberano sobre uma comunidade de sentido; muito pelo contrário, ela se torna a ligação em ato entre diferentes soberanias, diferentes mundos e maneiras de ver em *contradição* e equivocidade, sem que sua comunidade – no poema, na *pólis* – tenha outro desejo que o diferir contínuo de cada uma, uma a partir da outra.

O anjo entre obra e desoeuvrement...

Tendo em vista a modulação como um regime de passagens por entre diferentes sistemas simbólicos e planos de variação ontológica, um pelo qual a auto-hétero-afecção narcísica valeriana atravessa normatividades e materialidades heterogêneas, poderemos compreender melhor como os circuitos “ver ser-visto” e “ouvir-se falar” encenados em “L’Ange” atuam e ressoam um sobre o outro no cruzamento entre o tempo da escritura e o tempo da leitura do texto, sua heterogeneidade recíproca em contínua e *inachevante* modulação. Nesse cruzamento, também se compreenderá mais da especificidade dessa prosa poética em relação aos outros poemas de Valéry sobre o Narciso.

Observamos que tais circuitos auto-hétero-afetivos (orelha que fala, boca que escuta, olho visto etc.), longe de garantir uma presença-a-si, prolongam-se inexauríveis modulando os detalhes cada vez mais sutis da experiência, ao mesmo tempo em que paradoxalmente intensificam e conservam a latência do devir, a virtualidade de seus

se fala jamais uma só língua), seu apelo infinito é não apenas a lei da tradução, mas *a lei como tradução* (1996, p. 24). Convergência: se só há decisão a partir da experiência do indecidível, se só há tradução digna desse nome frente ao intraduzível, então “a lei vem de outro lugar... sua experiência seria aparentemente *autônoma*, porque devo falá-la, essa lei, e me apropriar dela para ouvi-la *como se* eu a tivesse dado para mim mesmo; mas ela permanece necessariamente, assim o quer no fundo a essência de toda lei, *heterônoma*. A loucura da lei abriga sua possibilidade constante [à *demeure*] no seio dessa auto-heteronomia” (1996, p. 69).

pontos de referência anteriores, sem constituir, portanto, alguma forma de acumulação. Será o paradoxo dessa progressão não acumulativa – uma *démarche en creux*, como diz Patricia Signorile⁶⁸, capaz de criar e ensejar as sutilezas mais refinadas mantendo todos os níveis em infinita hesitação e virtualidade – que nos conduzirá ao problema do fim do ato poético^a. Afinal, como Valéry insistirá inúmeras vezes, se o poema – na escrita e na leitura – é essa infinitude hesitante, se ele jamais termina por virtude de sua interna consistência, pois as nuances e matizes se refinam cada vez mais, então ele só pode ser interrompido por uma *contingência*: o prazo imposto pelo editor, o interesse por outro trabalho, o esgotamento de forças físicas ou mentais (CHI, p. 254; CHII, p. 1010).

Por isso, vale lembrar, como faz Agamben, o acontecimento característico da tragédia de Narciso na tradição poética europeia – e que vemos modulada em cada uma das poesias valerianas sobre o mito de Ovídio: se “eu” é sempre apenas aquele que diz “eu” e profere o discurso, então nem seu reflexo na água, nem o eco da própria voz são capazes de garantir sua consistência para além da instância de discurso atual⁶⁹. Assim, a modulação que tensiona a proximidade entre o pensamento estalado no brilho do olhar e o sorriso desenhado no espelho vem de encontro a uma interrupção contingente: o fim do poema, a chegada da noite e as sombras que avançam sobre o reflexo de Narciso nas águas e expõem a fragilidade dessa experiência do ter-lugar da linguagem.

Ora, como observado no início do capítulo, o final dos poemas de Valéry sobre Narciso leva o personagem mítico à experiência de falecimento do carne, o que parece confirmar as afirmações do filósofo italiano. Por outro lado, isso também reforçaria a especificidade de “L’Ange”, dada sua diferente abordagem da questão do corpo, cuja existência ele considera infinitamente aporética desde o início, em vez de celebrá-lo e depois lamentar seu desaparecimento. Essa diferença de tratamento implicaria também uma quebra na coincidência entre o fim do poema e o fim da imagem refletida na água, dado que o anjo resta uma eternidade à beira da fonte. Seu reflexo não é ameaçado pela expectativa do crepúsculo, pois já está para sempre tribulado por lágrimas inquietantes.

Seria como se o conhecido final dos poemas de Narciso – a noite que dissipa a imagem refletida – agora se tornasse um acontecimento hipotético – como deixa claro o uso do modo verbal mais-que-perfeito do subjuntivo ao final do penúltimo parágrafo

^a Agamben (2002) mostra que “O fim do poema” é um instante crítico, no qual o texto poético perde o escoro formal que o separa da prosa do mundo. No último verso de uma poesia, onde não há mais a possibilidade do *enjambement*, o ato poético deve evitar a forma vazia da última palavra, a conspiração teológica que abre o espaço do poema apenas para lhe negar uma existência durável.

(«...qu'on eût dit qu'il eût pu s'évanouir, et le système [...] subsister par soi seul...») – hipótese cuja mera sugestão bastaria para que o tempo da narração se deslocasse até o *passé simple* da última frase, criando aquela tensão entre a posição enunciativa de um narrador absolutamente distante e sua natureza inexata, sua voz insegura, vulnerável à dor das questões feitas pelo anjo.

Em outras palavras, se, nos poemas sobre Narciso, a coincidência entre o fim da enunciação do poema e o esvanecimento do reflexo e da voz construiu a experiência da vulnerabilidade do gozo no ato poético, a dissociação dessa convergência em “L’Ange” *exporia a permanência de um estranhamento*. As lágrimas à beira da fonte – que já são o nexo entre o ponto cego do personagem e o ponto surdo do narrador – seriam também, nesse sentido, o limiar de contato e separação entre uma inteligência pura estranhada de seu corpo e uma sensibilidade plangente que, de certo modo, foi perdida, já desapareceu – ao menos hipoteticamente.

Nesse sentido, o anjo de Valéry não deixaria de evocar o *Angelus Novus* de Paul Klee, o conhecido anjo da história na nona tese do célebre texto de Walter Benjamin⁷⁰. Esse também encara fixamente as ruínas do passado, deseja juntar seus fragmentos, mas é impedido pela tempestade que sopra do paraíso, mantém as asas dele abertas e o leva a entrar no futuro de costas, como anuncia o poeta francês (OEI, p. 1040). A aproximação certamente tem seus limites: o anjo de Klee e de Benjamin parece efetivamente *afetado* pelo sofrimento diante de seus olhos e só não pode agir pela intervenção de uma força externa, enquanto o anjo valeriano se encontra em um estado completamente paralisado, perplexo diante da lágrima que observa.

Por outro lado, se essa relação for pertinente, então a paralisia do anjo valeriano talvez mostre, como Benjamin aponta, o “assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ainda sejam possíveis”⁷¹, um assombro que exilou a vanguarda da inteligência europeia, da qual o poeta francês faria parte, naquele *cap pensée* de M. Teste, como lembra o filósofo alemão em seu primeiro texto sobre Valéry⁷². A inércia de Teste – sua cumplicidade com uma dor reprimida, que ele não sente ao preço de se manter paralisado por ela – é a “crítica imanente mais decisiva que o mundo valeriano portou sobre si mesmo”, diz Benjamin⁷³, uma crítica que vemos ser reconstituída pela torção que opõe a inércia do narrado ao próprio ato de sua narração, à imantação afetiva da voz do narrador na dor das lágrimas que beijam a fonte e fogem, sobredeterminando o distanciamento do anjo, que então deixa de ser puramente autoimune para se tornar um estranhamento equívoco, entre o que é e o que ele é, o dito e o seu ato de dizer.

Na dobra entre a inquietação diegética do protagonista e a dor do ato de narrar, dobra essa que internaliza em seu enunciado o próprio fim da enunciação do poema, as lágrimas de “L’Ange” se tornariam o traço da cisão entre a infinitude *inachevante* da modulatória *contradição* poética e a finitude contingente, inacabada do poema escrito, cisão essa que marcaria o final dos poemas sobre Narciso. Em sua dimensão exterior e refletida, apática e aporética, o pranto seria o traço escrito do poema, mas já à iminência de ser posto em ato, sair da condição de documento estéril, de tinta sobre o papel, para então modular a experiência de uma dor que prolonga e difere aquela que é sentida ao final dos poemas sobre Narciso.

Vale lembrar aqui que a aula inaugural do curso de poética insiste bastante nessa cisão imensurável entre a ação produtora e a ação leitora da obra, lembrando que versos enunciados em poucos minutos podem ter consumido anos da vida do poeta (OEI, p. 1346). Entre a criação e a leitura de um poema, não haveria apenas a distância espaço/temporal eventualmente corrida (ou não corrida, já que o escritor é o primeiro leitor a consumir o que ele trabalhou), mas uma heterogeneidade imensurável no próprio peso da *durée*. Por outro lado, a primeira aula também lembra, com a mesma intensidade, que o poema só existe em *contradição*: assim, se a coreografia de atos que interpreta uma obra poética difere infinitamente do conjunto de ações que a compôs, também é verdade que essa obra – objeto finito cuja finalidade é provocar ressonâncias infinitas – deve, sem estabelecer um tipo estrito de compromisso exegético^a, tornar possível reconstituir pela dança exata (*ex acto*) de sua interpretação um estado análogo, não semelhante, mas análogo àquele que instigou a escritura do texto (OEI, p. 1357), um estado harmônico que reúne aquele vivido pelo autor e aquele criado no leitor, como diz Marcos Siscar⁷⁴, e os equivoca, fazendo com que a multiplicidade de interpretações de uma obra ressoe a pluralidade de caminhos abertos durante o trabalho de sua composição (OEI, p. 1350).

^a “Meus versos têm o sentido que lhe emprestam. Aquele que eu lhe dou se ajusta apenas a mim, e não se opõe ao de ninguém” (OEI, p. 1509), diz Valéry. Não há qualquer privilégio autoral sobre o sentido da obra que seria “correto”, nem pacto exegético exigido pela voz *ex-acto*. Contudo, essa indiferença em relação à interpretação se aplicaria apenas à sua dimensão semântica. Dito de outro modo, o problema não é exatamente o que se comenta, conclui ou retira da leitura de um poema (e o capítulo anterior observou como o estatuto dessa conclusão é sempre problemático e frágil), mas aquilo que dele é feito, ou seja, reenunciado em um novo ato de leitura ou de escrita. Como afirma João Alexandre Barbosa (2007, p. 54), esse seria o motivo para o mal-estar do poeta durante uma aula explicativa do poema “Le Cimetière Marin”, demasiadamente preocupada com aquilo que o texto teria dito e não com o que o poema pode fazer. Se a voz desejada por Valéry não é exatamente o sentido, como lembra Siscar, então seria mais interessante apreender as variações na *execução* do poema (no sentido musical do termo) do que as eventuais diferenças de “leitura” (2010, p. 226).

Diríamos, assim, que o circuito escópico do personagem e o circuito invocante do narrador de “L’Ange” seriam premidos pelo desejo de imantação rítmica a instigar o processo criador, a fazê-lo dançar sobre a desmedida entre o espaço/tempo da escrita e o espaço/tempo da leitura – fazê-lo hesitar nos limites que separam um regime do outro, colocar em variação as posições do leitor à medida que a escrita se escuta, e do escritor à medida que a voz se vê, espaçando em ato o solo das virtualidades da criação, no qual as ordens de grandeza espaço-temporais heterogêneas da produção e da execução do poema, com seus diferentes planos matérico-qualitativos, se equivocam (OEII, p. 1360). Para tanto, a lágrima que opera nessa intersecção entre produção e consumo retomaria o duplo gesto valeriano que, por um lado, afirma: o poema existe apenas no ato de sua *contradição* – mas, por outro, não dispensa a noção de obra, lembrando que essa nunca é simples consequência de seu processo de criação e que seu propósito sigiloso é fazer imaginar uma geração própria, tão ficcional quanto possível (OEI, p. 1157).

« Œuvre d’art », para Valéry, seria aquilo que, de algum modo elusivo, sempre por se revelar, contém a virtualidade de uma dança cujas forças criativas são suscitadas pela (re)enunciação de um devir continuamente desejado, como diz Roberto Zular. Com isso, a imensurável distensão entre criação e leitura, longe de ser a mera criptografia de um passado a ser revelado, seria o espaçamento do solo do *balé* do poema em ato, de uma dispendiosa *poiésis* que *recomeça* o que não havia acabado⁷⁵, que retoma um fazer infinito em sua dedicação aos detalhes mais sutis da experiência, mas que, precisamente por essa infinitude inacabável, oferece-se ao outro como obra finita e – eis a aporia – irreduzível a tal processo infinito de construção justamente pela marca do traço exterior e contingente (prazo, cansaço, outros interesses) que vem interrompê-lo.

A irreduzibilidade da obra de arte ao seu processo de fabricação teria, assim, um duplo efeito: por um lado, inscreveria o fato bruto da cisão arte e vida, e do fim do ato poético, na própria existência dupla e intervalar da “Obra”, dentro e fora do mundo de objetos mensuráveis da vida cotidiana, quer se encontre em inércia – como conjunto de signos no papel (OEI, p. 1349) – ou em ato, em hesitação prolongada. O poema escrito estaria, assim, nesse entrelugar inapreensível a todo saber ou filosofia estética unívoca (OEII, p. 1344), hesitando entre o universo das coisas práticas e finitas e o universo do infinito estético, entre a *poiésis* de uma *methexis* – inscrição do contágio e da partilha infinita dos desejos da escritura no traço finito do poema – e uma *práxis* da *mímesis*, imitação criativa não das coisas, mas da linguagem nelas, para fazer dialogar um topos clássico da filosofia da arte marxista-frankfurtiana com *Le partage des voix*, de Nancy⁷⁶.

Em resumo, se o poema em ato é *inacabado* por ser *infinito* tal como a hesitação coreográfica que o prolonga continuamente, o poema escrito no papel é *inacabado* por ser *finito*, uma finitude marcada pela contingência que o abandona à disponibilidade da vida cotidiana. Por um lado, o poema em ato se imanta de tal modo nas materialidades e normatividades heterogêneas em *contradição* que, no fim das contas, o objeto material – a obra como coisa finita, um livro que passa de mão em mão sem ser lido, um quadro que transita entre museus sem ser acionado por um ato de olho – é apenas um pretexto para esse estado rítmico, fora do qual, como sabemos, não há *enjambement* nem espaço branco de página que dê jogo com o acaso. Por outro lado, será precisamente a dobra da lágrima, da marca da finitude contingente do poema escrito, que o tornará irredutível ao seu processo de fabricação supostamente “real” e ensejará a equivocidade dos regimes espaço/temporais heterogêneos da escrita e da leitura (CHI, p. 299; OEII, p. 1402).

Nesse ponto, seria preciso ter em mente uma importante articulação: observamos que a modulação valeriana instiga a hesitação entre o arbitrário e o necessário: em vez de buscar integrar o acaso de uma diferença qualitativa pura e excepcional, ela prolonga a equivocidade entre normatividades e materialidades heterogêneas, cujas acoplagens e correlações recíprocas, quanto mais refinadas, nuançadas, ajustadas e necessárias são entre si, mais elas suscitam a virtualidade de suas interligações sistêmicas, abrindo-se às pulsações qualitativas que latejam no intervalo – nem contínuo, nem descontínuo – entre elas. *Por isso, o inacabamento do ato/obra poética valeriana não diz respeito apenas à sua forma, mas à modulação entre todos os seus componentes heterogêneos (ou seja, o formal e o significativo, o sonoro, o semântico e o sintático etc.), dentre as quais é possível encontrar – e modular – por exemplo – as regras e os materiais da rima, do verso métrico e das formas fixas, com todas suas implicações históricas^a.*

^a Elemento dentre os mais operacionais da poética valeriana, a arbitrariedade das formas indicaria não apenas a heterogeneidade das regras poéticas convencionais em relação a todo teor expressivo, mas também a própria passagem da vida cotidiana ao ato poético, passagem que inicialmente parece adentrar um regime de menor liberdade, pois a desierarquização entre seus componentes faz ressoar os elementos sobredeterminados – gráficos, sonoros, semânticos etc. – interrompendo, sem razão de ser a priori – o fluxo acelerado e aparentemente “livre” dos pensamentos sobre a prancha do discurso comunicativo e autoexpressivo. Lida necessária com margens em hesitação prolongada, escrever ou ler um poema, para Valéry, não é nenhum *laissez-faire*. Por outro lado, considerando que restrições formais convencionalmente adotadas pelo poema são desierarquizadas e equivocadas na modulação – que assim sobrepõe as ressonâncias poéticas sobre a sensação inicial de restrição (OEI, p. 1354) –, também não poderíamos dizer que as regras da forma são impostas soberanamente sobre o poema. A rigor, hesitando no limiar an-árquico e equívoco entre o arbitrário e o necessário, o verso valeriano – seja alexandrino, octossilábico ou não metrificado – não será encontrado nem do lado *whig* nem do

Portanto, a modulação que prolonga a hesitação entre o arbitrário e o necessário permite que poética valeriana busque, por um lado, *os detalhes mais sutis*, constitua um arranjo *progressivo*, destinado a ser interrompido por um fator estranho, é verdade, mas que não deixa de avançar a partir de referências perfectíveis. Assim, o bom trabalho, diz o poeta, seria aquele que pode ser retomado e conduzido em direção à sua precisão, sem mudar de pontos de partida (OEII, p. 1363). Por outro lado, à medida que as camadas

lado *tory* daquela câmara legislativa do verso sobre a qual fala Jacques Roubaud (1978, p. 15), nem também na busca pela lei própria à expressão de um sujeito autônomo (*républicain de gauche?*), mas sim na mencionada assembleia de “De la diction des vers”, reunindo mais de uma maioria soberana, mais de uma lei em *contradição*, equivocidade e sobredeterminação recíproca (OEII, p. 1257).

Na esteira da “crise de versos” mallarmaica, a modulação valeriana é o jogo de ruptura e retomada, de hesitação prolongada na relação do escritor com o verso tradicional, cujo emprego, longe de ser uma adesão imediata a prescrições dadas, deve modular-se, achar pontos de tensão, um afinamento difícil capaz de reconstituir a convivência do poema e da palavra (Siscar, 2010, p. 216), explorar as combinações heterogêneas de seus cortes vitais, incontáveis elementos simples, nuances de timbre e intermitências tonais (cf. Roubaud, 1978, p. 49-50). Ao evocar as forças poéticas do acaso a partir da equivocidade entre correlações matérico-linguísticas heterogêneas, inclusive aquela que partilha (separa e comunga) o tempo/espço da escrita e o tempo/espço da leitura, a ideia valeriana de forma torna-se essencialmente ligada à *repetição*, ou seja, à capacidade de refazer, romper e retomar, o ato poético desde outras implicações, deslocando suas acoplagens, o sulco do discreto sobre o contínuo, e dando vazão às pulsações qualitativas latejando *entre* os elementos equivocados. Por consequência, diz Valéry, a preocupação com a forma está na direção contrária *do ídolo do novo* (OEII, p. 554).

Estamos, portanto, diante de um modo de entender a criação artística heterogêneo a uma concepção “romântica” que mediria o rendimento da forma não por sua capacidade de repetição e refazimento, mas pela virtude expressiva genial de uma diferença qualitativa excepcional para com um regime de relações posto (e cujo ter-lugar permanece impensado) e que só se afirmaria por sua “singularidade” – quando não por sua “novidade” ou ruptura – em relação às formas anteriores (conservadas, por sua vez, como criptas fantasmáticas para que o “singular” possa aparecer). Diríamos, ademais, que essa concepção “romântica” da arte é uma das cadeias que mantêm a vida sob o horizonte biopolítico do narcisismo liberal, não apenas quando aspectos comuns a ambos são elencados – autoexpressividade, distinção do que me é “próprio” etc. – para, por exemplo, acusar uma suposta afinidade “estetizante” entre ideologia da flexibilização do trabalho e boêmia artista (com efeito, essa acusação só é válida no caso de pressupor essa concepção “romântica” de criação artística), mas também quando a arte, a título de afirmar sua excepcionalidade genial e não-identitária, é posta à distância do pensamento e do *socius*, tida por radicalmente anticonceitual, avessa ao social e intramundano, mas “sintomática” do que nele ocorreria “inconscientemente”, como diz Marcos Siscar ao mostrar os limites dessa tão habitual e difundida visão da arte (2016, p. 143).

Na poética dupla e inacabada de Valéry, se há estranhamento em relação à linguagem cotidiana, é para acionar outro modo de relacionar as normatividades e materialidades que a constituem, evocar a heterogeneidade entre elas, tensioná-las na proximidade que modula e sobredetermina a poética do pensamento e o pensamento da poética. “Consciente das inconsciências”, o gênio poético valeriano equivoca o genérico e o particular, sobredeterminando articulações gênero-espécie heterogêneas em hesitação: tal como a cadeira que é também aríete, escada, equilíbrio etc., ou uma girafa, que é não apenas animal, mas também altura, mansidão, veganismo etc. Pensar poeticamente implicará sempre mais de um sistema, mais de um universal, e seria justamente na *expeausition* entre eles – mais que na posição de um deles e sua exceção desestabilizadora – que ressoariam as forças do ato poético.

mais precisas da composição são acionadas pela hesitação prolongada, todo o caminho até elas é remetido à virtualidade, remissão que integra a renovação contínua das forças em dispêndio infinito no ato poético: entre desejo e acontecimento, dirá Valéry na aula inaugural do curso de poética, o instante seguinte tem poder absoluto sobre o precedente (OEI, p. 1353), prevalência a nos lembrar, como faz um dos aforismos de *Tel Quel*, que “os pequenos fatos inexplicados contêm sempre algo capaz de reverter todas as explicações dos grandes fatos” (OEII, p. 498⁷⁷).

Estaríamos, assim, diante do gesto duplo e inacabado de uma progressão que não acumula, uma experiência artística que se entranha na superfície do espaço e na fluência do tempo para criar seu próprio ato de criação, compor sua coreografia, inscrever nela o arcano da *contradição* espaço/temporal entre a produção e a leitura do texto. Como dirá Patricia Signorile:

A partir daí, a ação do artista “que estava concentrada sobre a gênese e a finição da obra, passa (...) pelo ato de criação. É esse ato que ele organiza, reorganiza, desorganiza, cria e recria – indefinidamente, se ele quiser (...)”⁷⁸.

A ação do artista passa pelo ato de criação e o organiza, reorganiza, desorganiza, cria e recria indefinidamente. Nesse vaivém prolongado, dirá Valéry num fragmento de *Rhumbs...*

Paradoxo

O homem tem apenas um meio para dar unidade ao seu trabalho: interrompê-lo e retomá-lo (OEII, p. 627⁷⁹).

A unidade de uma obra não estaria exatamente nela mesma, mas na *contradição* do ato que ela ao mesmo tempo cria (e recria etc.) e que vem interrompê-la e retomá-la, conduzindo seu processo inacabado na hesitante direção das suas precisões cada vez mais sutis até ser interrompido por outra contingência. Se um texto poético só termina nessa interrupção, logo, podemos dizer que a noção de obra, em Valéry, está desligada da exigência de um acabamento imanente, embora possa equivocar suas expectativas e fazê-las hesitar prolongadamente. Isso seria um aspecto fundamental da obra modulante construída pela poética dupla e inacabada do poeta francês, como diz Brian Stimpson:

... fazer uma obra modulada quer dizer, para Valéry, fazer uma obra que guarda o implexo de suas possibilidades; algo que se faz menos ao buscar a composição entre as partes do que deixando o máximo de abertura, o máximo de decomposição que o escrito possa suportar⁸⁰.

Com efeito, transitando continuamente entre múltiplos planos, a obra modulante não poderia ser construída por uma ligação unívoca e unidimensional entre suas partes.

Afinal, como lemos no texto sobre a equipartição de energia entre fatores heterogêneos, a modulação exige que cada um dos elementos da composição esteja ligado a outros *por mais de um elo*, “pelo maior número possível de ligações de espécie diferente”, e apenas por sobre-determinação desses elos que a obra modulante se abre à hesitação prolongada e suscita infinitamente os detalhes mais e mais sutis da experiência^a. Nesse sentido, não

^a Nesse ponto, talvez seja interessante retomar, com a ajuda de Hans Holzkamp (1992, p. 75-118), os pontos de diálogo e de atrito entre Valéry e Adorno. Afinal, tal como o escritor francês, o filósofo alemão também atribui a força da obra de arte à capacidade de imitar não as coisas, mas a linguagem delas, imitação que, como visto, converge na primazia dada à ação criadora; “A arte não é a imitação de uma coisa criada, mas do próprio ato criador”, dirá Adorno em um de seus textos sobre Valéry (1984, p. 137). Para o filósofo frankfurtiano, contudo, tal imitação do gesto criador, mimese anterior à objetividade (*Dinglichkeit*) constituída, implicaria um vínculo dialético entre o processo criativo e a forma imanente da obra. Não por acaso, após fazer essas considerações, Adorno cita exatamente o trecho de Valéry que fala sobre como o bom trabalho tenderia continuamente em direção à precisão.

Por isso, os momentos da reflexão poética valeriana que afirmam o caráter convencional da forma, sua virtude ligada à repetição (como, por exemplo, no elogio ao inventor do soneto; OEII, p. 1254), são tomados pelo autor da *Dialética Negativa* como uma negação abstrata do sujeito e da história no interior das formas (2002, p. 174), gesto que impediria Valéry de compreender plenamente a obra de arte como campo de forças do sujeito e do objeto (1984, p. 134). Ao mostrar as consequências desse suposto formalismo abstrato, Adorno toca diretamente as *questões políticas* constitutivas da poética dupla e inacabada do poeta francês, dizendo que a ação de formas “meramente escolhidas e postas, que Valéry às vezes defende” indicaria uma submissão voluntária à autoridade, gesto que, longe de lidar com a situação aporética da arte moderna, apela a um “fechamento instituído” sincrônico com a ascensão do fascismo e sua promessa autoritária de segurança contra as incertezas do sujeito liberal, promessa que só poderia ser feita assegurando o poder dos sujeitos mais poderosos (2002, p. 175).

Tais afirmações têm ao menos o mérito de expor o aspecto político das questões poéticas pensadas por Valéry. Entretanto, a pertinência da avaliação adorniana pode ser averiguada na própria reflexão do poeta francês, que, como observado no primeiro capítulo, longe de negar a mediação subjetiva da forma, compreendeu com clareza o dilema político implicado na mera obediência ao *quelqu'un* que germina dentro dela, bastando aqui evocar os textos valerianos sobre a ditadura e o artista-ditador. Com efeito, Adorno atribui erroneamente a Valéry uma noção de obra de arte abstratamente objetiva – quando sabemos que, para o poeta francês, a obra está sempre moduladamente inacabada e aberta. Por um lado, ambos os pensadores parecem concordar na importância de uma forma que resista ao regime de equivalências homogêneas do mundo da mercadoria, bem como na necessidade de levar tal formalismo inicial até um ponto de tensão que o transforma num acesso de experiência singular. Por outro, eles divergem claramente no modo como localizam e concebem esse ponto tenso, a partir do qual a experiência de formalização, a ascensão ao *sommet*, se transfigura em outra coisa.

O filósofo alemão encontra esse ponto transformador na coincidência entre o acabamento rigoroso da obra e o desejo subjetivo de imitar seu ato criador, instante em que o artista, na própria autonomia do seu fazer, assume o papel político de representante do sujeito social. Tal representação, para usar as palavras de Valéry citadas por Adorno, seria exercida pela imitação daquilo que é indefinível nas coisas (OEII, p. 681), a expressão do não-idêntico, do *individuum ineffabile*, anseio que não apela à irracionalidade, mas a um *ostinato rigore* que sabe ser “preciso mais razão, e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, em um todo irracional, infligiu à humanidade” (2003, p. 159). Em outras palavras, é justamente por ter no horizonte a articulação rigorosa entre parte e todo que a obra adorniana adquire seu estatuto intrínseco, imanentemente acabado e autônomo, autonomia ao mesmo tempo crítica em relação ao subjetivismo da razão positiva-instrumental e aberta ao não-idêntico, ao

haveria limite para tal abertura, nem ordem de grandeza posta dentro da qual se mediria um máximo, mínimo ou média de decomposição, dado que a modulação sobredetermina e equivoca escalas de medida heterogêneas (CHI, p. 1025). Tal esclarecimento vem nos lembrar que, na obra modulante valeriana, o acaso é suscitado pela hesitação equívoca entre as diferentes materialidades e normatividades da enunciação do poema, ele não é nem *instituído* numa parte ou estrutura da composição (como se marcássemos hora com a contingência no interior de um tempo homogêneo), nem imediatamente *assumido* pelo ato poético (como a exploração aleatória de possibilidades combinatórias diferenciais homogêneas)^a. Em suma, nem obra autônoma – construída na tensão do liame imanente de suas partes – nem pura ausência de obra – despendida na quebra de todo elo interno que não seja *álea* – mas hesitação entre presença e ausência, a produção e o consumo, *poiésis* e dispêndio, obra e *desoeuvrement...* uma *contradicção* que articula mais de um elo, mais de uma ligação heterogênea entre suas partes equívocas e sobredeterminadas:

que fala somente como fragmento e enigma, uma experiência que, encravada no indefinível da Coisa Mesma, torna-se, mediada pelo rigor da construção, capaz de questionar todo seu regime de relações.

Não por acaso, Adorno aproxima o não-idêntico na obra de arte autêntica ao que “através e através de $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$, algo humano, é o plenipotenciário de $\phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$, daquilo que não é meramente para o sujeito, daquilo que seria, em termos kantianos, a coisa-em-si” (2002, p. 63), um *individuum ineffabile* cuja diferença qualitativa irreduzível instiga a contradição matérico-conceitual da dialética negativa (2004 p. 144-145). Nesse sentido, o papel do artista como representante do não-idêntico não deixaria de ser tão “excepcional” quanto aquilo ao qual ele dá voz, uma excepcionalidade que, por sua vez, só vem à existência ao preço de ser reduzida aos efeitos de questionamento e modificação exercidos sobre o regime de relações do “todo”, ao preço de submeter o ponto de viragem natureza (*physis*) e cultura (*thésis*) às condições reflexivas de possibilidade de um mundo – sujeito histórico tal, projeto tal etc – cujo ter-lugar permanece impensado e é tido como um dado.

Se a poética dupla e inacabada de Valéry busca o refinamento da razão necessário para enfrentar o fascismo e a razão instrumental, suscitando as sutilezas hesitantes da experiência; se, como Adorno prescreve, ela o faz articulando inicialmente a negatividade da forma, que alça o poeta para fora da universal reportagem, em direção ao *sommet*, e à *art pour l'art* a partir do qual imitará servilmente a linguagem indefinível das coisas; seu gênio suscitará esse inefável não numa diferença excepcional que vem ao encontro da expectativa de uma obra que articula rigorosamente suas partes ao todo, mas na correlação de pulsações qualitativas sutilmente moduladas por uma obra cujas partes *se interligam sempre por mais de um elo heterogêneo*, sobredeterminando a relação forma-significação desde seus fatores mínimos até a *contradicção* do ato poético e seu fora, ato cujo próprio ter-lugar torna-se então sobredeterminado, ou seja, equívoco.

^a Não se trata de obra autônoma e imanentemente acabada, mas também não se trata de deformá-la, abri-la quanto possível ao randômico (como na escrita automática em ausência de obra, complexa noção foucaultiana aqui tomada num sentido estrito, trabalhado por Kittler [1990]), nem de instituir a manifestação do acaso nas possibilidades de permutação infinitamente exponenciais de um sistema de diferenças aberto no interior da estrutura composicional (como *Cent Mille Millions de Poèmes* de Queneau e outras iniciativas do tipo, muito comuns nas décadas de 1950/60), situações em que dificilmente a abertura ao acaso não acaba, explícita ou implicitamente, submetida a um controle estatístico, probabilístico (e, hoje, algorítmico), que é o *jour le jour* da bolsas de valores e similares.

A introdução de *simetrias* no discurso, seja pelo som (pés, cesuras, rimas), seja nas ideias (metáforas) lhe dá o aspecto de não ser mais *meio*, ato de circunstância; mas de existir em si, valer por qualidades intrínsecas – por *várias ligações de seus momentos* – dos quais cada um tem mais de uma relação com cada outro (CHII, p. 313⁸¹).

Relacionando suas partes sempre por mais de um elo heterogêneo – como vimos a lágrima de “L’Ange” na perplexidade do personagem, na partilha narrativa das vozes e da disposição gráfica; ou a interrogação final de “Ultima Verba”, esconjurada pelo que a prece diz, mas sintaticamente libertada pelo discurso direto, bem como sonoramente próxima, mas semanticamente oposta ao “amém” que encerra as orações – a modulação valeriana expõe a equivocidade que atravessa as diferentes ordens de grandeza do ato poético, desde seus níveis mais intrínsecos até a *contradição* mesma entre o poema e o seu fora. Em resumo: partes múltiplas, todo múltiplo, uma obra que é mais de uma, uma experiência na qual mais de um regime de relações estão irredutivelmente implicados uns nos outros, ao mesmo tempo em que se sustêm implicadamente irredutíveis uns aos outros; mais de um incontável, múltiplo, em derivação decimal incalculável e variação ontológica acontecimental contínua, pois nesse estado os próprios limites entre o si e o outro, entre o dentro e o fora estão em hesitação, entre os deslizes tonais e os deslizes semânticos, as nuances e matizes de um, de outro; por isso, insistir na implicação desse “mais de um” (dos planos de pulsação qualitativa da matéria aos sistemas de oposição concorrentes passando pelas correlações diferenciais intensivas) é mais do que somente remeter a causalidade inconsciente à determinação unívoca operada por outras cadeias significantes que a consciência desconhece, é suscitar a heterogeneidade entre elas, desierarquizá-las e equivocá-las tornando seu (des)encontro pragmático e contingente um acontecimento imprevisível, o espaçamento em ato do solo de uma dança na qual suas acoplagens recíprocas hesitam, sobredeterminando-se e transformando-se mutuamente, de modo a produzir e revelar seus detalhes e nuances qualitativas mais sutis e refinadas.

Político profundo que habita aquela assembleia equívoca congregando mais de uma maioria soberana, mais de um ponto de viragem entre pensamento e voz, mais de uma passagem entre ser e convenção, o poeta valeriano aciona uma experiência estética na qual a vida política, o ter-lugar da linguagem e a capacidade de transformação e de diferimento de si não são mais um predicado de distinção excepcional – do homem, do sujeito ou qualquer outro nome dado a um suposto excesso em relação às representações ditas naturais, excesso cuja excepcionalidade ainda contraefetua a determinação unívoca por predicados como regra a ser sempre superada e ressuperada – aplicado sobre uma

ideia de corpo ou natureza fiduciariamente instituída ou biopoliticamente reproduzida^a. Mais que uma excepcional ausência de medida que atravessa diferentes normatividades e práticas sem ser afetado por elas, a modulação sobredetermina escalas heterogêneas de medida, acionando a transformação recíproca de diferentes práticas e maneiras de ver em *contradicção*, equivocidade e contágio: se, como diz Valéry, a boa leitura é aquela capaz de se remeter às virtualidades do processo criativo (OEI, p. 214), diríamos então que a boa prática de crítica literária será aquela que se deixa contaminar pelas latências da prática de escrita e composição, hesitando entre produção e consumo^b, colocando em questão a partilha de seus problemas mais intrincados.

“Modulação, transformação liminar, submetida *entre limiars*”, entre fronteiras em hesitação, inassinaláveis (XX, p. 483⁸²), limites ilimitados, dimensões an-árquicas que partilham (separam e comungam, sobredeterminando) o conexo e o des-conexo, na *contradicção* em espiral do ato e seu entorno, transformando o ponto de viragem entre ser e convenção numa voragem helicoidal que é presença-e-ausência, atual-e-virtual, constativa-e-performativa, relacional-e-ontológica. Modulação entre limiars, pois...

^a Premida pela hesitação prolongada que a conduz em direção aos seus detalhes mais sutis, a voz em Valéry tende a irromper à meia-voz, uma voz baixa... e ainda mais baixa. Haveria, portanto, na voz precisa do ato poético, essa tendência aos meios-tons, à nuance suscitada no encontro conflituoso de corpos, espíritos e mundos heterogêneos. Por isso, essa voz não é mais uma anterioridade – negativa ou transcendental – no qual se sintetizariam as condições de possibilidade de um corpo, pensamento ou mundo cujo ter-lugar permanece impensado. Assim, diferentemente do que afirma Rancière em *La parole muette* (2005, p. 167-176), *não nos parece* que a voz premindo a escritura valeriana tenha o peso de uma musicalidade trágica ou que ela daria à dicção poética o papel de preservar aquilo que pretensamente seria o “próprio” da literatura, uma propriedade que estaria ameaçada em tempos de domínio da discursividade literária e que, por isso, se recolheria em relação negativa consigo mesma, um “movimento que a instiga a se suprimir em benefício de sua própria questão (2005, p. 170).

A restrição da voz ao papel de harmonia indefinível som-sentido, ou de fundamentação elusiva e equilibrada do pensamento teria dificuldades em lidar com os momentos da escrita valeriana no qual sua poética dupla articula o arranjo formal do signo à força do ato poético continuamente aberto ao refazer, à repetição, à *re-enunciação* e, nesse sentido, à imprevisível e igualitária circulação da letra pela diversidade de leitores, como gostaria o próprio Rancière (2005, p. 171-172). Assim, diríamos que a voz em Valéry não é alienação da prosa da história a uma musicalidade excepcional, guardião dos poderes transcendentais do canto e de segredos não partilháveis na transparência chã do sentido na linguagem cotidiana, mas o próprio acesso de sentido, a ressonância do ataque sonoro (ou outro) – fricções, vibrações, chiados, estrondos, fissuras e estridências – que lhe dá existência e pelo qual rumorejam as virtualidades da matéria pensante (OEII, p. 1254, Nancy, 2002, p. 52-53).

^b Do mesmo modo, a prática mais refinada de – por exemplo – pesquisa acadêmica seria capaz de hesitar entre sua irredutibilidade e sua implicação nas práticas heterogêneas que a contagiam no seu entorno, acionando uma experiência de transformação recíproca. Ao deslocar os limites do arbitrário e do necessário sobre o limiar entre produção e consumo em hesitação prolongada, um ato poético sobredetermina sempre mais de uma prática em *contradicção*.

O abismo, ele não é o fundo, o fundamento originário (*Urgrund*), por certo, nem a profundidade sem fundo (*Ungrund*) de qualquer fundo furtivo.

O abismo, se há um, é que exista *mais de um solo*, mais de um sólido e mais de uma só soleira / limiar [*plus d'un seul seuil*]

Mais de um só só [*plus d'un seul seuil*]⁸³

Assim conclui a décima-segunda sessão de *La Bête et le Souverain*, após tratar precisamente das questões políticas entre humanidade e animalidade: mais de um limiar, mais de um só só – o poema como comunidade não de uma multiplicidade contável de eus, nem de uma unidade coletiva categorial-instituída e/ou flutuante-contabilizada, mas como sobredeterminação de eus múltiplos e incontáveis, comunidade an-árquica, aberta em *contradição*, tanto quanto seus componentes⁸⁴, prolongando a hesitação equívoca ao longo do qual é sobredeterminada a partilha do dentro e do fora em todas as ordens de grandeza implicadas. Mais de um só só, *mais de um só soberano*, se nos é permitido prolongar um pouco mais a série solo, sólido, soleira, só [*sol, solide, seuil, seul*]: levar a exigência narcísica de soberania e totalidade reflexiva para além de seu ponto de abismo e ruína, até a transformação das margens em rumor (OEI, p. 148), um rumor que reúne e equívoca o *cap*, o outro *cap* e o outro do *cap*, transformando o Narciso em Proteu:

Narciso – A confrontação do Eu e da Personalidade. O conflito da lembrança, do *nome*, dos hábitos, das tendências, da forma espelhada, do ser imobilizado, fixado, inscrito – da história, do *particular* com – o centro universal, a capacidade de transformação, a juventude eterna do *esquecimento*, o Proteu, o ser que não pode ser acorrentado, o movimento giratório, a função renascente, o eu que pode ser inteiramente novo e mesmo múltiplo – a muitas existências – a muitas dimensões – a muitas histórias... O lobisomem, o anjo e a fera etc... (CHII, p. 285, sublinhados nossos⁸⁵).

Mais de um só limiar, de um só, um só múltiplo, eu múltiplo como aquele que veremos Valéry pensar no curso de poética nos anos 1940, eu capaz de metamorfoses que o fazem transitar entre anjo e fera, explorar estados intervalares como o lobisomem, bem como todo o bestiário da soberania⁸⁶ aí sugerido, assim mostrará nossa leitura do Fausto valeriano. Pois tais questões virão instigar agudamente a escritura de Valéry no momento em que a França é ocupada pelo exército nazista, no verão de 1940. O poeta sente tal derrota de modo particularmente intenso, pois ela fazia ruir o engajamento que ele, desde os anos 1920, havia dedicado a instituições político-intelectuais – Academia de Letras Francesa, Centro Universitário Mediterrâneo, Sociedade das Nações, *Collège de France* etc. – que faziam parte do próprio tecido da Europa agora expirando em meio à insanidade (OEII, p. 444⁸⁷).

Nesse sentido, a escritura do Fausto – que irá ocupar o poeta nos últimos cinco anos de sua vida – é uma confrontação, ao mesmo tempo escatológica e continuamente matizada, com a herança e os limites dessa Europa expirante, confrontação indissociável da necessidade de repensar, refazer e modular o legado europeu no intuito de tornar algo novo possível. Para tanto, não deixa de ser relevante que Valéry, escritor cujos olhos se voltavam sobre a Alemanha desde jovem, desde a escrita de *La Conquête Allemande* em 1896, com admiração por seus poetas e músicos, mas também com distanciamento em relação à sua modernização rápida e metódica (OEI, p. 971-987), tenha se embrenhado no mito alemão, ligado ao mais célebre poeta alemão no momento mesmo em que o exército nazista invadia a França. Chegara enfim o momento de retomar o trabalho de Goethe lá onde esse o deixara, escrever um terceiro Fausto, projeto que o poeta francês vislumbrava desde meados de 1932, quando profere um discurso em honra do poeta germânico, tendo ali um contato um pouco mais aprofundado com sua obra (OEI, p. 531-553). Se os dois Faustos goetheanos são o espírito mesmo da Europa sendo então destruída, um Fausto III dará o ensejo para perguntas que talvez conduzam para além do horizonte obscuro daquele início de Segunda Grande Guerra:

III^o Fausto (« Meu Fausto ») [...]

O fundo do problema seria este: [...]

- Que fazer... do Homem? É possível fazer do Homem uma nova ideia?

- É possível criar um novo objetivo, um novo desejo?

- Que vale o que foi realizado? [...]

(CHI, p. 305-306, XXVI, 1942⁸⁸)

3. Fausto em curso (infinetização)

Verão de 1940, durante as últimas semanas da Batalha da França, Paris então invadida pelos alemães, Paul Valéry, abrigado em *Dinard*, na região norte do país, começa a escrever o “terceiro Fausto” há tanto tempo sonhado e evocado nas páginas dos cadernos (CHII, p. 1331-1332). Diante da tragédia da guerra e derrota, 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 se vê falando a duas vozes, a de Fausto e a de seu temível compadre, e cedendo ao movimento de “escrever o que vinha” (OEII, p.1411¹), *sub hostium manu* (NAF 19035, f.36^a). Esses primeiros trabalhos de escritura – ao fim dos quais é escrita a maior parte dos *esboços* do *Meu Fausto* publicados em 1941 – se prolongam, diz Valéry, “até o dia em que minhas hesitações crescentes sobre seu desenvolvimento e, sobretudo, Paris e esses demônios desatados que são os OUTROS me obrigaram a suspender meu trabalho²” (CHII, p. 1459). Porém, mesmo após a publicação dessas variantes iniciais, o canteiro do Fausto será continuamente retomado ao longo dos anos 1941-1942, e isso não somente para dar continuidade aos atos de “Lust” e do “Solitário” já publicados, mas também para esboçar os primeiros estudos relativos a outros episódios de um ciclo fáustico a se compor de “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” (OEII, p. 277³), produções relativamente independentes umas das outras e inacabadas por vocação, como aliás o próprio ciclo.

Em seguida, os trabalhos em torno do Fausto serão relativamente deixados de lado, e o canteiro restará quase que intocado pela mão de Valéry durante os anos 1943-1944 antes de voltar à superfície em 1945⁴. Contudo, seria possível dizer que esse intervalo apenas reforça a ligação fundamental entre as questões fáusticas e os problemas poéticos então desdobrados em outros canteiros de escritura, como os *cahiers*, o *Peri tòn tou theou* e as notas do curso de poética. Sob perspectivas variantes, um esforço comum seria visado por esses diferentes projetos de escritura: o de bem pesar a Europa, no momento em que ela expira *in media insanitate* (OEII, p. 444⁵). Em meio a esse exame da herança e do futuro da civilização europeia, uma palavra-ideia se revelará especialmente carregada de sentido e de funções: a *fidúcia*. Questionando o pensamento em sua tendência, quiçá sua carência, de crer em outros em vez de (re)fazer

^a NAF 19035 a 19042 referem-se aos dossiês com manuscritos e datiloscritos de *Mon Faust*; por sua vez, NAF 19087-19104 indicam os dossiês do curso de poética. Lista completa na bibliografia.

em e por si mesmo, a reflexão sobre os valores fiduciários^a constituintes da sociedade não apenas cumprirá um papel central nos esboços do Fausto e nas notas do curso de poética, revelando assim suas afinidades recíprocas, mas também mostrará, como se verá em seguida, a duplicidade do *Meu Fausto*.

Pois o Fausto de Valéry é ao mesmo tempo “seu Fausto” e “der dritte Faust”. Retomada do mito cujo intuito é colocar em cena fatores específicos do pensamento valeriano, como o *Moi pur*, a série Corpo-Espírito-Mundo, os harmônicos etc., a obra não deixa de ser também um *terceiro* Fausto, ou seja, uma continuação e uma variação do mesmo Fausto recriado por Goethe. Se é verdade que Valéry não conhecia muito profundamente a obra do poeta alemão – seria possível inclusive dizer que ela não está entre as mais citadas no interior da rede intertextual do livro⁶ – ele sabia o lugar que ela ocupa na literatura europeia, assim como a dimensão de suas questões históricas, políticas, poéticas. Como notou Alfred Blüher, é precisamente tal saber que permitirá ao poeta francês deslocar “a problemática tradicional do Fausto super-homem europeu, sedento de saber e de atividade mental”⁷ em meio à era do mundo finito, da entrada no futuro de costas e da crise do espírito europeu no início do século XX.

^a Essa não é uma definição predicativa da *fidúcia* em Valéry. Com feito, dificilmente seria possível fornecer uma, pois essa palavra-ideia – tal como o implexo, a modulação e outros conceitos-chave dos *cahiers* valerianos – não está fundada sobre um nó semântico dado, mas designa um *fazer*, um pensamento que implica um movimento de grande densidade em seu agenciamento (Derrida, 1972, p. 359) e Rey (1991, p. 59-88). Nesse ponto, vale notar que se trata justamente de construir a questão da fidúcia sem utilizar recursos fiduciários do discurso, ou seja, sem partir de propriedades comuns à dada diversidade de fenômenos no intuito de apreender suas condições reflexivas de possibilidade. Pelo contrário, o que faz a palavra *fiducia* – italiana e latina, inserida por Valéry na língua francesa nesse duplo estranhamento – é uma perspectivação que articula e desloca sistemas heterogêneos, que multiplica efeitos de sentido por meio de aproximações e deslizamentos entre os diferentes domínios que a fidúcia atravessa – política, economia, arte etc. – em ato. Como notou Jean-Michel Rey (1998, p. 129-189), nesse vaivém, é possível afirmar que a experiência *do infinito estético em ato*, suscitada pela hesitação prolongada, seria diretamente pensada e feita contra toda concessão fiduciária – tácita ou explícita, solicitada ou extorquida – de crédito e de crença àquilo que, no discurso, não se dispõe à interpretação, mas deseja se impor *como se* fosse um fato. Em outras palavras, tudo aquilo que está ausente, mas assombra fantasmaticamente o presente, submetendo-o a um condicionamento prévia e fixamente delimitado de possibilidades, implica o que Valéry chama de *fiducia*. Contra esse modelo de pensamento – operável somente a partir de um dano ou *mépris* cometido no pacto de fundação de tal “como se”, mesmo se esse é suprido de um estatuto transcendental ou histórico-especulativo a ser confirmado em cada ato (atualização do infinito) – veremos, ao longo do capítulo, Valéry em busca de uma experiência capaz de suscitar suas diferentes condições potenciais em equivocidade, colocá-las em *contradição*, sobredeterminá-las mutuamente, pô-las à prova de uma virtualização espectral em ato, “the virtual in the real” (XXVIII, p. 530), hesitação prolongada (in-finitização do ato) que “não abusa do infinito”, pois sabe que “se ele corresponde a alguma coisa, trata-se de algo que temos de fazer” (CHII, p. 1196), uma *poïésis* que faz do “como se” pactuado e ficcional o elo não mais de uma equivalência homogênea, mas da equivocidade entre elementos heterogêneos.

Portanto, os rascunhos de *Meu Fausto* serão um lugar de confrontação entre problemas particularmente valerianos e os dilemas da Europa fáustica. Se, na célebre cena da retradução do prólogo do evangelho de João, o personagem de Goethe hesita entre o Verbo (*das Wort*), o Sentido (ou o Espírito, ou o Pensamento) (*der Sinn*) e a Energia (*die Kraft*) antes de escrever decididamente que no começo era a ação (*die Tat*), Valéry retoma tal hesitação e a mantém continuamente aberta, trazendo-lhe sua própria série de variações sobre o tema: *no começo era a fábula, é o desprezo, será o sono*. Se a série goetheana – verbo sentido energia ação^a – evoca uma transformação histórica no estatuto do saber, do *logos*, cada termo dando um passo firme em direção ao seguinte até o ponto de desenlace no agir, a série valeriana, por sua vez – fábula desprezo sono – indicaria a permanência de um mesmo problema, em torno do qual suas múltiplas facetas se desdobram sem jamais esgotá-lo. Seria possível dizer que uma espécie de exaustão do saber impulsiona o Fausto goetheano à ação, e talvez a esse respeito nunca seria demais lembrar a ressonância do *dictum* de Marx: “os filósofos até hoje apenas interpretaram o mundo de diversas maneiras, o que importa é transformá-lo”. Inversamente, para o Fausto valeriano, a natureza ficcional e fabuladora de todo começo dificulta distinguir entre sua própria existência atual e suas diversas existências literárias virtuais (NAF 19041, f. 19^b, cf. OEII, p. 301).

Com isso, a figura do intelectual entediado de todo saber, que *conheceu de tudo* – “Ai de mim! da Filosofia,/ Medicina, jurisprudência,/ E, mísero eu! da teologia”⁸ – e agora quer passar à ação, mudar o mundo de acordo com sua aspiração infinita e nele viver o momento absoluto, é substituída, no Fausto de Valéry, por um sábio que *viveu*

^a A tradução dos termos da série *Wort-Sinn-Kraft-Tat* na cena do gabinete de estudos daria um longo capítulo. Para ficar em algumas variações do segundo, Gérard de Nerval (1877, p. 62) e Henri Blaze de Burry (1847, p. 183) o traduzem por *esprit*, ao passo que Henri Lichtenberger (1940a, p. 40-41) prefere *pensée* e Jenny Klabin Segall (1981, p. 68), *sentido*. Segundo André Dabezies (1987, p. 37-38), o jovem Valéry lê ainda na década de 1890 o Fausto de Goethe nas traduções de Nerval e Burry. Em 1941, ou seja, após a publicação dos esboços do Meu Fausto, ele lerá a tradução de Lichtenberger, tida por mais exata, refletida e comentada, o que ajudará muito o poeta francês em seu trabalho com os manuscritos a partir dali, pois lhe permitirá se aprofundar mais nas questões do Fausto de Goethe, como veremos na última parte desse capítulo.

^b	Le verbe	O verbo
	Au commencement était... L'action	No começo era... A ação
	La fable	A fábula

Sobre a variação “era a fábula”, “é o desprezo”, “será o sono”, cf. discussão ao longo do primeiro capítulo. Sobre a leitura da série *Wort-Sinn-Kraft-Tat* no Fausto de Goethe como uma composição sintagmática e progressiva, e não como variação paradigmática e combinatória, como seria o caso da sequência *Fable-Mépris-Sommeil* em Valéry, cf. Kittler (1990, p. 3-24).

de tudo^a, para quem toda ação é somente a repetição de um possível já conhecido por antecipação, mas que busca uma *poiésis* capaz de ultrapassar a fronteira da redita^b. Porém, mesmo que esse desejo de escrever suscite um novo acordo com o diabo (OEII, p. 301^c), não é mais o *streben ilimitado* 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 físico-químicos (OEII, p. 318) – que muda a natureza mesma do pacto desde sua (re-)partida: agora, é Fausto que deverá convencer Mefisto a aceitar um contrato esvaziado de toda assinatura, e mesmo de toda escatologia ou acerto final, e cujo propósito coloca em questão o papel tanto do homem quanto do diabo nesse mundo novo onde o pecado é apenas um comportamento estatisticamente previsível (OEII, p. 302).

^a Para explicitar essa substituição, Valéry reutiliza o mesmo procedimento de Goethe: do mesmo modo que o discípulo no Fausto I fora o porta-voz ridicularizado da retórica e república dos eruditos e das *belles lettres* que o pactário desejava deixar para trás ao se engajar na ação, o discípulo no Fausto III de Valéry é o porta-voz ridicularizado das pretensões modernas e românticas de engajamento; daí seu desapontamento ao encontrar o mestre, pois não era outro que o Fausto de Goethe que ele esperava encontrar e cujas palavras ele passa então a ler e citar (cf. Dabezies, 1987, p. 41; Blüher, 1987, p. 66; Hauss, 1988, p. 27; Kittler, 1990, p. 25-69).

^b Como insistiram Blüher, Lantièri, Schmidt-Radefeldt, dentre outros participantes do Colóquio internacional de 1987 dedicado ao *Meu Fausto* em Kiel (pequena cidade alemã na região da Alsácia-Lorena, às margens do rio Reno e encostada em Strasburgo), o Fausto de Valéry apresenta uma razoável diversidade de motivos para ser considerado pós-moderno: o retorno do intelectual à babélica biblioteca, onde defronta a impossibilidade de distinguir entre realidade e ficção; o esvaziamento de todo engajamento na ação, prévia e necessariamente enquadrada na maldição da redita; a constituição explicitamente intertextual das cenas; a desconstrução de todo horizonte teleológico de reconciliação entre intelecto e sensibilidade (nesse ponto, cf. sobretudo Blüher, 1987, p. 61-62). Mais que isso, ao longo desse capítulo, veremos que a modulação e os harmônicos entre *éros* e *nous*, em “Lust”; entre *anjo* e *fera*, no “Solitário”; entre as normatividades e as acoplagens heterogêneas da *fidúcia languageira* e das determinações *corporais* dos dispositivos técnicos, nos demais episódios do ciclo do *Meu Fausto* não apenas desativam a teleologia, a escatologia e dicotomias do Fausto goetheano (dentre elas a que separa ação e interpretação), mas também suscitam e apreendem detalhes mais concretos e sutis dessa experiência, almejando um rigor que passa pelo desencanto pós-moderno, mas vai além dele, pois não relativiza a verdade, mas afirma a verdade do relativo, para usar a conhecida expressão de Deleuze (1988, p. 27, 30).

^c Por certo, como notou Florence de Lussy (1987, p. 230), o novo pacto com Mefisto no Fausto de Valéry teria como objeto encontrar uma forma publicável para os *Cahiers* escritos diariamente pelo poeta francês desde 1894 – “mistura íntima de minhas lembranças falsas e verdadeiras, de minhas ideias, de minhas previsões, de hipóteses e de deduções bem conduzidas, de experiências imaginárias: todas as minhas vozes diversas” (OEII, p. 297). Nesse sentido, vale notar que o trabalho de Fausto e de Lust, mais do que o de ditar uma nova obra, parece ser o de organizar velhos escritos, o que certamente evoca a tentativa de sistematizar os *cahiers* junto com a poeta Catherine Pozzi nos anos 1920, bem como o trabalho de classificação desses escritos junto com diferentes secretárias, intensificado a partir do final dos anos 1930 e perseguido até a morte de Valéry em 1945.

Percebe-se desse modo que lá onde o Fausto goetheano contava com a ciência e com a indústria moderna para conquistar a autonomia do homem *sobre a natureza* – são essas que colocam em ação seu empreendimento colonizador, barrando o mar e nele abrindo novos espaços para a ação humana dita livre, supostamente desatada das restrições naturais^a – o Fausto valeriano deverá enfrentar transformações científicas e técnicas que não apenas descem muito mais profundamente nos subterrâneos da criação, atingindo ordens e escalas de pequenez ou grandeza heterogêneas às medidas humanas pressupostas pela aspiração fáustica, mas que, ao fazê-lo, tornam igualmente insuportáveis as credulidades fiduciárias dos valores sustentando tais medidas (cf. OEI, p. 1081^b). Diante desse desafio, nós veremos que os harmônicos e as combinações buscadas nos últimos atos de “Lust” e do “Solitário” se prolongam em direção a outras formas de modulação entre *Éros* e *Nous*, anjo e fera, o humano e a natureza, que não à autonomia do primeiro sobre a outra. E certamente reencontraremos ali todo o programa poético da hesitação entre som-sentido, voz-pensamento, ser-convenção (OEI, p. 1315).

Éros e Nous

“Lust” – a primeira parte do ciclo fáustico – evoca desde o título a questão do desejo e suas ligações psicossomáticas. Nome próprio da secretária do bom doutor, aquela que escuta e transcreve os pensamentos de Fausto por escrito, “Lust” extrai

^a É conhecido o desprezo do Fausto de Goethe pelo mar – “Impera onda após onda, agigantada! / Para trás volta e não realizou nada” (1981, p. 390) – e o seu último projeto junto com Mefisto seria “Por conquistar o gozo soberano / De dominar, eu, o orgulhoso oceano” (ibid), coroando “da alta ciência a obra, / submisso, à terra o mar se dobra” (p. 424), e com a indústria de mil mãos guiadas por um gênio (p. 433), “em rija zona o mar encerra / às ondas põe limite e freio” (p. 434). Por certo, tais versos atualmente ressoam com toda ironia possível e a fortuna crítica de Fausto a partir da segunda metade do século XX tem favorecido a hipótese de um Goethe efetivamente irônico, expondo criticamente os excessos da aspiração fáustica. Porém, à época de Valéry, o lugar do mito fáustico como afirmação trágica do projeto moderno e do triunfo humanista era uma verdadeira instituição do sistema literário europeu (cf. Dabezies, 1987, p. 41-44). Nesse sentido, vale lembrar, a título de comparação, que o mar tem um peso considerável na poética valeriana – não como inimigo a ser vencido, nem como experiência do sublime dinâmico contemplada à distância – mas como uma abertura do possível inesgotavelmente renovado, sempre, sempre recomeçado, massa em movimento na qual o poeta se lança para *nadar*, “agir até os extremos, da nuca até os dedos dos pés [...]; beber e respirar a amargura divina [...], jogo comparável ao amor, uma ação na qual todo meu corpo se faz inteiramente signos e inteiramente forças” (OEII, p. 667, cf. OEII, p. 663-671).

^b “Todo o mundo consente tacitamente que o *homem* em questão nas leis constitucionais ou civis, aquele que é o suporte das especulações e das manobras da *política* – o *cidadão*, o *eleitor*, o *elegível*, o *contribuinte*, o *imputável* – não é talvez completamente o mesmo *homem* que as ideias atuais em matéria de biologia ou psicologia permitiriam definir. Daí resulta... uma curiosa duplicidade em nossos julgamentos. Consideramos os mesmos indivíduos como capazes ou incapazes, responsáveis ou irresponsáveis conforme a ficção que adotamos no instante, conforme nos encontremos no estado jurídico ou no estado objetivo de nossa faculdade de pensar” (*Lettre sur la Société des Esprits*, 1933)

também do vocabulário da língua de Goethe (e do invasor) a referência ao amor e ao prazer, fator que reforça ainda mais determinadas aproximações com o outro lado do Reno: inicialmente, o *Lustprinzip* freudiano e toda a complexidade das relações Freud-Valéry⁹; em seguida, o *höchste Lust* do libreto de Tristão e Isolda de Wagner, expressão que reverbera no verso final dos duos do ato I (cena 5) e II (cena 2), bem como nas derradeiras palavras dessa ópera, Isolda cantando só e ajoelhada sobre o corpo de Tristão o apogeu da volúpia amorosa¹⁰.

Novo affaire Margarida? Fausto o nega (OEII, p. 291-2920, mas Mefisto, escondido nas cortinas da mansão ou disfarçado como serpente na árvore do jardim, saberá reconduzir os amantes a comer do pêssego (*la pêche*, em francês, quase homófono de *le péché*, o pecado) – “mais um *affaire* de frrruuuta¹¹” (OEII, p. 331). Ainda assim, para além das peripécias da trupe diabólica em torno do discípulo e Lust, algo virá diferir continuamente o momento de fusão erótica plena entre Fausto e a Donzela de Cristal. Afinal, essa não somente permanece sempre opaca (OEII, p. 349), mas a transparência mesma prometida pela ligação amorosa ficará sob suspeita, pressentida como algo decepcionante, um fato miseravelmente limitado conforme a intuição de Lust, e experiência previamente enquadrada na categoria da redita e do já vivido frente à condição de sobrevida do associado do diabo. Ora, estaria aí todo o problema do ato final esboçado mas jamais publicado dessa comédia: como se poderia levar a experiência do amor até o extremo do ser, o extremo do outro, o intervalo entre “eu” e “tu” em que o amor não se arriscaria mais a se tornar uma moeda de troca, elemento reduzido à figura limitada e definida de uma ideia qualquer (CMT, p. 74-75; 86-87^a), mas reverberaria junto ao instante de passagem, hesitação infinita entre desejo e prazer, criação e afeto?

Fausto : não é você que eu amo – é o que quer nascer de mim a partir de você, e de você a partir de mim.

Lust: É o que vem nascendo (CMT, p. 84¹²).

Através da “troca inaudita, muda, do que não sei em mim, nem de mim, por aquilo que não sei em ti, nem de ti¹³” (OEII, p.1412) – um amor que vem despojá-los de seus predicados¹⁴ – os duos de Lust e de Fausto prolongam o êxtase poético de seus encontros e escutam seus mais diferentes níveis sem jamais atingir um ponto definitivo, um ápice de sede e saciedade comuns, como aquele do *höchste Liebelust* final do duo

^a As citações dos manuscritos do quarto e último ato de “Lust” – que não chegou a ser terminado, nem publicado por Valéry em vida – serão indicadas pela sigla CMT, referência à edição preparada e publicada por Ned Bastet em *Cahiers Paul Valéry 2. “Mes théâtres”*. Paris: Gallimard, 1977.

Tristão e Isolda (ato II, cena II) da ópera wagneriana, que reúne todas as vozes e todos os instrumentos musicais em um único derradeiro elã. Se os dois amantes da comédia de Valéry não querem que sua união se deixe capturar pela redita, sofrendo assim o mesmo destino de todas as afecções corporais, tornando-se uma simples associação de fatores já prevista pelas poderosas análises e possibilidades combinatórias da biopolítica moderna, então a completa fusão amorosa – por mais excepcional e intensa que seja – está fora de questão. Será nos interstícios do diálogo entre eles, ao suscitar diferenças de intensidade e transposição de energia entre os sistemas heterogêneos do ditado e da leitura, da fala e da escuta, da boca e da orelha¹⁵, que os amantes escavarão meios de resistir à máquina cortante de delimitações predicativas da redita, escavando-se também um em direção à impredicabilidade do outro¹⁶.

Não será, portanto, acaso que a comédia comece *in media res*, “Lust a ponto de estourar de rir ao subir das cortinas¹⁷” (OEII, p. 278). Como nota Jürgen Schmidt-Radefeldt, isso põe desde o início um desequilíbrio não somente entre os dois personagens, mas também entre a comédia e os espectadores, que também não sabem a respeito do que ela ri. A resposta a tal questão multiplicará os graus de implicação do problema¹⁸. Lust ri de uma ideia que, por sua vez, remete à ideia do riso ditada anteriormente por Fausto e cuja definição – denegação do próprio pensar, evacuação de uma imagem incompatível com a função da alma e convulsão grosseira – estabelece o limite entre o intelecto e o corpo e, sendo pensada, reforça o impulso do riso (p. 279).

Essa presença simultânea de mais de um sistema de atos – pensar, dizer, compreender, agir, reagir – dará lugar a deslizes e sobredeterminações entre eles. Fausto de início pergunta a Lust se ela bem compreendeu a ordem de registrar seus pensamentos sem se dar ao trabalho de compreendê-los (“Você não está aqui para compreender... Você compreendeu?¹⁹”) e quer que sua secretária seja somente uma pura máquina de escrever cuja eficácia não lhe impeça de “ser, além disso, além disso, um objeto não desagradável a observar sem reflexão²⁰” (OEII, p. 280). Porém, ele passará à opinião contrária após poucas linhas e não somente reclamará a atenção da donzela para aquilo que dita, mas sugerirá também que as eventuais intervenções dela e mesmo a mistura do estilo dos dois faria “talvez muito bem... Pequenas correntes de água fresca na minha areia seca...”²¹ (OEII, p. 285). Lust, por sua vez, fica sempre à distância do desejo de Fausto, seja porque ela quer compreender o que ele quer ver maquinalmente transcrito, seja porque ela lhe é indiferente ou responde com ironia quando ele demanda atenção (“... compreendeu? Lust: Porque não estou aqui para compreender²²”, p. 280).

Em todo caso, a plena transparência entre a fala de um e a escritura da outra não está jamais assegurada. Se essa compreende o ditado, arrisca escrever o que compreendeu em vez de transcrever o que escutou, e se não compreende, então ou se expõe ao acaso das pequenas distrações ou tenta compreender e “isso é mesmo o pior. Quem sabe o que você inventará?²³” (OEII, p. 287). Nesse vaivém, um tempo-espaço semi presente, semi ausente^a, escreve-se o éros energúmeno, fruto da tagarelice de um ou da divagação de outro, o desejo “como fonte de extrema energia²⁴” (OEII, p. 282) e que, de acordo com Serge Bourjea, impulsiona a escritura lá onde a mão que toca e escreve é “sua e minha, e não sua ou minha²⁵” (OEII, p. 326). Em outras palavras, é precisamente essa pequena intransponível opacidade entre a posição de um e de outro aquilo que os entrelaça sem amalgamá-los em um só nós (“Fausto: ... ponhamos ‘muito agradável...’ \ \ Lust: ‘ponhamos’ não, é você que põe. Eu escrevo...²⁶”, OEII, p. 327).

Fausto: Entre nós, Lust, entre nós, há alguma coisa que nos separa e o mesmo que nos une... Entre nós, Lust, entre nós, o que há entre você e eu? Palavras, palavras... Mas eis que tudo que se diz entre nós, não sabemos quem o diz, de você ou de mim (CMT, p. 80²⁷).

Se o próprio pensamento é diferença (CMT, p. 80), o anúncio mesmo de uma eventual convergência entre eles em tal momento e local basta para diferir o que é anunciado (“Lust: Estou pronta, mestre. Fausto: ora, bem, eu... eu não estou mais...²⁸”, OEII, p. 318). O que se traça, portanto, ao mesmo tempo “dele e dela” e “nem dele nem dela” expõe uma ruptura-ligação entre um e outro se desdobrando em ruptura-ligação entre o casal e algo que os excede e atravessa níveis enunciativos heterogêneos: desde os entrelaçamentos de ditado e ação no diálogo entre ambos (“Fausto: está divina essa noite...” Lust: “’Divina... essa noite...’ Fausto: Mas não, não estou ditando... estou existindo...²⁹”, OEII, p. 318) até a sobreposição do texto e de um paratexto do livro, ensejado pela evocação de um pequeno fragmento das memórias de Fausto que repete o título do prefácio da obra (“ao leitor de boa fé e má vontade³⁰”, OEII, p. 276, 283), há sempre esses desvios de dupla função, margens e linhas de partilha que ao mesmo tempo dividem e tornam comum, separam e compartilham, tal como o toque que acaricia simultaneamente a si mesmo e o outro (“Minha mão se sente tocada e também toca. Real quer dizer isso. E nada mais”³¹, OEII, p. 323^b).

^a Num esboço do último ato, Lust diz a Fausto: “Como pensar sem a ausência? Ah, bem, eu... quanto mais você me é presente, mais eu o formo, mais eu o chamo e creio e o quero” (CMT, p. 71).

^b Por certo, ressoa aqui a discussão sobre a modulação como gesto que “não pode conhecer as coisas sem se conhecer... perceber o que quer que seja sem perceber qualquer si...” (IV, p. 888).

Nesse sentido, não será surpresa a assincronia talvez um tanto desastrosa e risível das falas de Fausto e de Lust quando a mão dela pousa sobre o ombro dele. Perdidos que estão os dois entre tratar-se por “tu” ou por “vós”, entre a presença e ausência dessa mão que vem por si só tocar um e outro (OEII, p. 324-325), eles mantêm, no instante mesmo da máxima efusão de Fausto, uma reserva recíproca, cada um falando para si ou à meia-voz. Os dois amantes falam, mas suas falas não buscam se intercambiar (OEII, p. 323) – não ensejam uma relação pautada na comunicação daquilo que asseguraria a autocompreensão de um *nós* consciente, contratualmente enunciável e transparente a si mesmo – pois permanecem heterogêneas e desmedidas uma em relação à outra, não partilhando senão essa heterogeneidade mútua, essa desmesura recíproca³², esse co-pertencimento sobredeterminado à existência e à ação (“Fausto: Todas as coisas que nos rodeiam cantam... Lust: Mas é você que canta...”, OEII, p. 319), ao regime do gesto e ao regime da linguagem:

Lust : Quero falar com você. *Mas você não vê que eu falo com você?*

(...)

Fausto: É verdade. Você é como um poema... Inacabado, talvez.

Lust: Isso deveria bastar. O inacabado diz tudo, **bem mais que tudo.**

(CMT, p. 60-61)³³.

Se, na quinta cena do segundo ato, é Fausto que passa pela experiência de ressonâncias e de modulações entre os acordes do corpo, do espírito e do mundo (e Lust quem tenta segui-lo), nesse esboço da segunda cena do ato final, será a mulher a personagem movida pelo infinito estético de hesitação entre sua presença em cena e a enunciação de seu discurso (e Fausto quem buscará seu sentido). Todavia, esses dois momentos seriam apenas preliminares ao êxtase poético capaz de levá-los juntos^a ao prazer das vibrações harmônicas entre as forças heteróclitas da linguagem e do ser, do intelecto e do corpo, *Éros* e *Nous*, episódio esse cuja encenação seria o maior desafio para os rascunhos da última parte, pois ela lidaria justamente com o momento em que a maldição da redita seria vencida e Fausto finalmente se veria em face de uma experiência que ele não viveu ainda:

^a Nesse ponto, vale mencionar uma nota incluída no dossiê dos fragmentos inéditos do último ato de “Lust” e que fala sobre as dificuldades de concebê-lo, levando a experiência do amor a “dar um sentido para essa vida besta” [*bête de vie*]. Dentre as questões que orientariam a composição do ato final da comédie fáustica de Valéry, a experiência do gozo compartilhado ganha destaque: “É do amor real entre corpos que se desejam e espíritos capazes de se iluminar um ao outro, de inventar juntos, de afirmar e de negar juntos (...) / Isso explica entre parênteses quanto penei em ouvir há algum tempo alguém me dizer que não atribuíra nenhuma importância ao *fato de gozar junto* [*aucune importance au fait de jouir ensemble*]” (CMT, p. 86-87).

Lust: Você vê! Você vê... Eis portanto algo que você ainda não viveu. Ah, meu mestre, algo que você ainda não viveu. Ah, meu mestre, isso não existe, mas pode existir. Eu o sinto, eu sei... Você não entende que dois seres de igual desgosto, desprezo, desinteresse por tudo o que refaz os mesmos gestos, repassa pelos mesmos pontos, aspira aos mesmos bens e teme os mesmos males, e que se reencontram, se adivinham, abolem com um olhar todo esse comum da vida, acham em seu abraço somente o índice de uma proximidade infinitamente mais íntima, uma imagem de uma troca suprema e criam para si não sei que lar de diferença viva, sobre o limite mesmo que separa o ser do ser... Existe ali um desespero... sem preço. Mas há também uma fonte, uma força, um ápice... Ah, Fausto, sofra o que eu sofro e nós seremos os mais vivos, os únicos seres vivos, no mundo, em meio a essas mecânicas humanas falantes que você odeia (CMT, p. 72)³⁴.

Ora, quando o refinamento desse intervalo entre os seres e da diferença viva que nela reside é a única maneira de superar a condição de “mecânicas humanas falantes”, então talvez o amor mesmo tenha se transformado numa experimentação no campo das conexões e meios de transmissão, como afirma Friedrich Kittler^a. Nesse ponto, o teórico alemão das mídias teria percebido que, entre o Fausto de Goethe e o Fausto de Valéry, o próprio estatuto da mulher e da relação entre os sexos passa por inversões decisivas. No drama goetheano, a oposição homem/mulher seria categórica e ela permaneceria sempre o Outro da aspiração fáustica, sublimada como Eterno Feminino ou em outras entidades cujo nome é escrito em latim ou maiúsculas, uma instância transcendental de salvação e de reenvio à significação derradeira. Essa distância, por mais absoluta que fosse, não seria por isso menos reconciliável dentro do escatológico quadro da redenção final. A comédia valeriana, por sua vez, coloca em cena uma sequência de nuances, diferenças

^a Cf. Kittler (1990, p. 346-367). O teórico alemão descreve com clareza a transformação histórica no estatuto da relação entre os sexos – de oposição categorial à série de diferenças variáveis – ocorrida entre o Fausto de Goethe e o de Valéry por conta das mutações nos dispositivos técnicos e comunicativos, mas não percebe que, na obra valeriana, essas diferenças, embora nuançáveis, não são quantificáveis, mas quasi-quantitativas e quasi-matéricas, como veremos na última seção deste capítulo. Isso ocorre porque o autor de *Discourse Networks* parece focar de modo demasiadamente unívoco a força do inconsciente como dispêndio e ausência de obra foucaultiana, reduzindo, contudo, as possibilidades combinatórias e diferenciais à homogeneidade do tratamento estatístico ou probabilístico. Não por acaso, Kittler tende a subestimar a opacidade de Lust, vendo nela apenas a “pura máquina de escrever”, desprovida da alma ou do significado transcendental que ainda atormenta o homem Fausto, sendo por conta disso uma gravadora mais eficiente dos pensamentos e também do inconsciente do pactário. Na parte conclusiva do capítulo, mostraremos que as diferenças e variações de *Éros-Nous*, intelecto-sensibilidade, mais que pura ausência de obra, hesitam entre presença e ausência combinando-se e modulando-se em seus detalhes quasi-matéricos e quasi-quantitativos mais sutis.

variáveis e combinações heterogêneas: Lust busca tanto quanto Fausto – ainda que por vias diferentes e em outras dimensões – os meios para lidar com a situação do casal. Ademais, esse esforço comum de refinamento das ligações e limiares entre eles substitui o horizonte de reconciliação definitiva por um processo – continuamente inacabável e impulsionado pela própria heterogeneidade de seus componentes – de produção e de percepção cada vez mais matizada e hesitante dos afetos sobredeterminados vividos na experiência de transformação mútua partilhada pelos amantes (CMT, p. 87³⁵). Diante da escuta da donzela, a fala do professor-doutor deverá sempre levar isso em conta e se certificar de não presumir demais a palavra *homem*:

Fausto:... resolvi inserir... a narrativa... de minhas relações com os homens e as coisas...

Lust: Somente com os homens?

Fausto: E as mulheres, sem dúvida.

Lust: Somente com os homens e as mulheres?

Fausto: E alguns altos personagens, ou muito baixos, que não são nem homens, nem mulheres.

Lust: eu entendo... ouvi dizer que todos os personagens superlativos não eram de nenhum sexo, ou eram de ambos³⁶.

(OEII, p. 281-282)

Desse modo, de uma oposição entre homem e mulher tanto mais categórica quanto mais ela se torna finalmente resolúvel passa-se a uma variação entre os sexos tanto mais nuançável quanto mais ela se mostra ininterruptamente irreduzível. A busca do “lar de diferença viva, sobre o limite mesmo que separa o ser do ser” não podia senão estar votada ao inacabamento, esse limite – o mesmo da ligação-ruptura, do tocar-ser tocado – provocando necessariamente uma disparidade entre os integrantes da relação: a comédia que começa desequilibrada pelo riso ao subir das cortinas não chegará jamais a se desfazer totalmente dele. Do mesmo modo, a questão do duo de *Éros* e de *Nous* – de suas divergências, suas frágeis conexões recíprocas e basculantes pontos de passagem – permanecerá em suspenso, encontrando porém muitas variações em outros episódios do ciclo. Na *féerie* do Solitário, a perquirição por harmônicos humanos de *anjo* e de *fera* seria uma.

L’Ange et la Bête

“O Solitário – ou as maldições de universo”, a segunda parte da obra, desloca, portanto, a problemática do Fausto valeriano da arena antinômica do desejo para o terreno igualmente aporético de uma questão antropológica: aquela de Pascal relativa ao humano nem anjo, nem fera, um filosofema retomado em diferentes textos de Valéry e

intensamente presente – sob múltiplas formas – nas reflexões do escritor³⁷. Todavia, se “aqui a linguagem se atrapalha e a filosofia toma a palavra³⁸” (OEII, p. 382), isso ocorre somente para introduzir um pouco de seriedade nessa *féerie dramática* repleta de uma ambiência onírica, em que tudo é sonho e símbolo³⁹. A gruta, o cume, o abismo nos rascunhos do ato final: tais lugares se movem e as distâncias entre eles parecem relativas quanto mais suas diferenças se revelam decisivas (ou seria o inverso e suas diferenças são variáveis tanto mais suas distâncias parecem categóricas?).

Trata-se de ir até o final desse problema e explorar seus limites – o mais alto, o mais baixo, o mais rarefeito, o mais condensado – não para procurar uma última palavra, mas para atingir pontos de transfiguração que abram as vias em direção ao que fica para além do Bem e do Mal (NAF 19040, f. 20, 22), rompam o circuito fechado das misturas confusas de anjo e de fera – na qual “quem quer fazer um faz o outro” – e dele extraíam as combinações, os acordes harmônicos mais sutis, modulações capazes de reter o agradável e liberar o desagradável:

... O homem entre Anjo e Fera, mas mistura e não combinação. Ele busca se tornar combinação, guardar os caracteres que lhe agradam e suprimir os outros. Mas será possível? Ele permanece, carregando em si “a distância infinita entre espírito e corpo” (NAF 19038, f. 160)⁴⁰.

O primeiro ato tem lugar no ápice dessa distância infinita, um *sommet* tão alto que Mefisto – ao contrário da cena da alta montanha do Fausto de Goethe, onde o demo se sente em casa⁴¹ – treme e se vê incapaz de ficar, indo embora para só retornar à cena nos rascunhos do último ato, jamais publicado. Fausto, por sua vez, defende-se do clima extremo assumindo de novo o papel do espírito cujo pensamento ininterruptamente muda de objeto (“não faz nem calor nem frio quando se pensa sempre em outra coisa”⁴², OEII, p. 381) e reverte as suas opiniões quase que imediatamente após enunciá-las (“Não há lugar mais distante, nem mais alto... Você ainda não compreendeu que não há nem alto, nem baixo...”⁴³, OEII, p. 380-381). Porém, nesse teto do mundo, colocando “a ponta do nariz para fora do que existe”⁴⁴, Fausto encontra dificuldades para exercitar a sua liberdade e desprendimento intelectual (“Eu posso olhar o fundo de um abismo... geralmente, com indiferença. Mas, aqui... sinto uma sombra de mal-estar”⁴⁵, OEII, p. 381). Lá onde poucas palavras bastam para dizer tudo, não é a altura que perturba o bom doutor, mas sim a solidão, a existência mesma de um lugar tão desligado do resto do mundo, tão vazio, o silêncio eterno cuja perspectiva mostra que a vida se desenrola somente num único grão de uma pequena pitada de pó cercada pelo nada.

Ora, tal solidão^a é interrompida pela mera presença de Fausto, como insistirá o Solitário – que até então estava invisível, deitado de bruços no chão – a partir do momento em que se levanta e se endereça ao recém-chegado (“Solitário: Pois você não me agrada! Fausto: O que foi que eu lhe fiz? Solitário: Você existe”⁴⁶, OEII, p. 383). O diálogo entre os dois – uma pessoa e a pura força de negação do eu, forças heterogêneas e irreconciliáveis⁴⁷ – só poderia criar problema, por conta da natureza não somente do cume (“Você percebe que aqui não há lugar para dois! Se estamos em dois, não é mais uma solidão”⁴⁸, OEII, p. 384), mas também do próprio uso da palavra, da interlocução que necessariamente se segue, distinguindo quem fala e quem escuta, mesmo nos salmos e vociferações do Solitário consigo mesmo (e “o que podem ser esses amigos indescritíveis que ele invocava?”⁴⁹, OEII, p. 391) ou nos apartes de Fausto com o público⁵⁰. No fim das contas, não são apenas os dois que estão presentes.

A conversa se estende assim sobre a interrogação de sua própria possibilidade e lida, como já observado a propósito de “Lust”, com a mesma ligação-ruptura da palavra, esse trajeto-distância que simultaneamente congrega, distingue e impulsiona os dois interlocutores implicados. Esse hiato irredutível é mencionado por Fausto, que, assim, retira do Solitário a condição de “sozinho a estar sozinho” – pois “todo o mundo é assim”⁵¹ (OEII, p. 384) – e nele desperta a necessidade de se explicar. A partir daí, o recém-chegado ao cume manterá uma posição favorável no diálogo e se aproveitará dela para fazer o residente local falar e se expor cada vez mais. Esse último muda de opinião (“Que sozinho você diz? Eu sou LEGIÃO”, OEII, p. 385) e recita a multidão heteróclita de seus componentes (“ELES são UM e UM e UM... que não se adicionam...”⁵², OEII, p. 385) sempre não contáveis pois cada elemento é ao mesmo tempo ele próprio e uma ligação com outro elemento, heterogêneo e disposto em um nível diferente da relação (“Entre eles, há um que é o sorriso de outro; e um que é a presença de outro; e um, seu ato; e mesmo um, um sobretudo, que é sua ausência”⁵³, OEII, p. 385). Cada um se liga ao outro conservando sua irredutibilidade (“E o amor de um pelo outro é um, que se

^a Valéry critica a *pensée* de Pascal “o silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora” em *Variations sur une pensée* (OEI, p. 458-473), texto de 1923 inserido em denso contexto de disputas com a crítica universitária francesa, que considerava a obra pascaliana paradigma de valor literário comparável ao lugar então ocupado por Shakespeare na literatura inglesa (cf. Marx, 2002, p. 131-162; e Jarrety, 1991, p. 403-415). Se a crítica de Valéry a Pascal devem ser também lidas como estratégia de inserção num campo literário que ela deseja transformar, não seria menos verdade que, à luz de escritos públicos e dos *cahiers*, o autor das *Pensées* apresenta facetas contraditórias no interior da obra valeriana, figura de um intelectual ao mesmo an-árquico (Anrq, p. 19) e apologista (OEI, p. 468). A esse respeito, cf. Blanchot (1984, p. 249-262).

distingue e se destaca ternamente de um e de outro, e assim e assim”⁵⁴, OEII, p. 385), *mas*, na altura e na solidão do cume, tais ligações se mantêm ainda à distância do real (“Cada um é um presságio, uma lembrança, um signo... e não um ser”, OEII, p. 385), real que resta sempre “absolutamente incomunicável”⁵⁵ (p. 389).

Eis o nó do discurso do Solitário enunciado contra o espírito, falha da natureza que serve apenas para ser *bête* (OEII, p. 386); contra a linguagem, essa proxeneta que se aproveita de todas as coisas prostituídas pelo espírito (OEII, p. 388); em resumo, contra tudo que pode ser exprimido pela palavra e, por consequência, torna-se “uma moeda vil, um instrumento do erro, um meio de sedução, de dominação, de exploração”⁵⁶ (OEII, p. 389). Essa obstinada recusa de tudo que não seja puro – fareja-se desde já a afinidade entre o residente do cume e Monsieur Teste, suspeita confirmada por algumas variações encontradas nos esboços^a – inquieta Fausto, que considera esse sermão muito duro e seu padre, “no fundo, bem pior que o diabo”⁵⁷ (OEII, p. 385). Em seguida, o bom doutor diz que vai embora, mas se esconde atrás de um rochedo para ver o que o Solitário fará uma vez deixado a si só. Esse último então enuncia uma prece monstruosa, uma evocação dos “Risos do nada”, das “Forças sem formas, potências sem prodígios”⁵⁸, enfim, de tudo o que é puro potencial e se guarda de passar ao ato. Ao final da oração, chega a hora da metamorfose: aquele que recusou toda *bêtise* do espírito e atingiu o apogeu da pureza do não ser se transforma em... *lobo*. Aparentemente, até mesmo o “Senhor Só” (“Monsieur Seul”) não escapa à sentença de Pascal e continua a se fazer de *bête* quanto mais deseja obstinadamente não fazê-lo (OEII, p. 390-391)^b.

Essa transformação do Solitário nos parece cheia de consequências. Ela põe a nu todo o fracasso de um ideal de pureza completamente idêntico ao seu próprio poder de negação total e absolutamente divorciado do saber, da sensibilidade e da existência, do corpo, do espírito e do mundo (OEII, p. 391). Os uivos do lobo deitado de bruços, por sua vez, adiantam algumas linhas possíveis do último ato, principalmente aquela na qual o homo lúpus “volta a ser lupus por conta do excesso de imbecilidade do estado social” (NAF 19038, f. 145⁵⁹). A redução da existência social unicamente à vontade de

^a “O Solitário, no fim, se arruma; coloca um chapéu – e é Monsieur Teste. Ele põe anjo e diabo para correr” – « Le Solitaire, à la fin, s’habille ; met un chapeau – et est Monsieur Teste. Il met ange et diable à la porte » (NAF 19038, f. 158, cf. também NAF 19038, f. 144).

^b Vale lembrar aqui a discussão sobre a *bêtise* no primeiro capítulo e também a sexta e a sétima sessão do Seminário *La Bête et le Souverain* de Derrida (2008, p. 223-276), que tratam da *bêtise* de Monsieur Teste, “a *bêtise* arrogante de quem ousa declarar, sem pensar muito nisso, em suma, um pouco já como a marionete que ele quer matar em si, a *bêtise* do enunciado inicial, do *incipit* ‘A *bêtise* não é meu forte’” (p. 249).

dominação do outro, o eventual acerto de contas com “o desejo de um rebanho para existir”, com uma superioridade estabelecida sobre o que há “de mais inferior no inferior: a submissão, a imitação, o medo ou as cobiças, a credulidade e o automatismo etc.”⁶⁰ (NAF 19042, f. 174), mesmo a aliteração e o paralelismo entre “lá no alto” e “o lobo” (“lá-haut” e “le loup”) na reminiscência do Solitário soprada pelas fadas do intermédio (“Segunda Fada: O louco, o só, lá no alto... Fausto: Ah, ah! O louco, o só, o lobo” (OEII, p. 395⁶¹), tudo isso seriam indicações intrigantes da cumplicidade que, no fundo, ainda é partilhada entre a pretensão do *moi pur* à autossuficiência totalmente abstraída do mundo e o princípio de abstração e de concentração do poder próprio ao estado moderno, um princípio que, como vimos no capítulo sobre “Ultima Verba”, teria sido levado ao extremo pelas ditaduras europeias dos anos 1930^a, incluindo a dos alemães, então submetida “à autoridade monstruosa de um solitário” “verdadeiramente pior que o diabo” (OEII, p. 391)^b.

Caberá, portanto, a Fausto encontrar a medida de bom senso no discurso do montanhês, tirar melhor proveito de sua força de negação, torná-la *funcional* e desempenhar de um modo mais inteligente o seu papel na equação do *moi pur* e suas combinações de recursos do corpo, do espírito e do mundo. Porém, quando o sábio intelectual finalmente se dispõe a descer do cume, o Solitário escuta seus passos, luta contra ele e o joga no fundo do abismo: “Vá... Caia como um lixo... Ah ah... Ao lobo! Ao lobo!”⁶² (OEII, p. 392). Isso implica certa equívocidade e faz com que a ação e a intenção de Fausto se sobredeterminem reciprocamente: esse bem notou o excesso de seu interlocutor e estava até mesmo a ponto de deixá-lo, todavia é o Solitário que o expulsa do cume em uma luta concernindo à posse da solidão soberana.

Nesse sentido, poderíamos dizer que o bom doutor recusa voluntariamente o cume e é, ao mesmo tempo, dele repellido à força. Não por acaso, essa é uma passagem com muitas variações nos esboços. Há uma – o segundo rascunho – na qual o Solitário,

^aVer no primeiro capítulo discussão sobre os escritos políticos de Valéry nas décadas de 1920 e 30, especialmente os dedicados à ditadura e os *Principes d'An-archie Pure et Appliquée*. Como afirma o poeta em transmissão radiofônica de 1939, a concentração de poder chega a tal ponto que “basta a esse homem [o soberano] um ato insignificante tão simples quanto apertar um botão ou virar um interruptor para colocar fogo na Europa”. Acesso em: <http://www.ina.fr/audio/PHD85008237>.

^b “à l'autorité monstrueuse d'un solitaire” “vraiment pire que le diable”. O primeiro trecho foi extraído da já mencionada transmissão radiofônica de Valéry em 1939: “Nós lutamos contra o absurdo. É inconcebível para nós que um povo – um dos mais instruídos que existe, e dos mais refletidos – se submeta à autoridade monstruosa de um solitário [à l'autorité monstrueuse d'un solitaire] e o siga em silêncio para além toda razão”, cf. nota de rodapé anterior.

após derrubar o visitante recém-chegado sobre o abismo, uiva com selvageria: “Vá... ao mais baixo... mais baixo...”⁶³ (NAF 19038, f. 11), em eco à saída de cena de Mefisto, o que nos parece reforçar a cumplicidade de fundo entre os dois, ou ao menos a simetria de suas posições em relação à do protagonista. Na primeira versão da *féerie*, por outro lado, o Solitário não escuta os passos de Fausto e não luta contra ele. Imediatamente após o juízo desse sobre aquele – “ele é bem pior que o diabo”⁶⁴ – em vez da queda do personagem e do cair das cortinas, uma transformação gradual do cenário tem lugar, “a cena se transforma insensivelmente em interior com traços de floresta e de palácio fantástico”⁶⁵ e o compadre do diabo entra em cena, tendo abandonado voluntariamente o cume, ainda que a descida tenha sido “quase uma queda, tão deslizante é esse granito e tão abrupta a inclinação”⁶⁶ (NAF 19038, f. 5). Vagueando pelo vale, ele chega consciente ao bosque sagrado e feérico. A hesitação entre abandono voluntário e caída involuntária já se encontra presente, mas esse primeiro esboço não cria evidentemente as circunstâncias para o episódio do beijo da segunda fada na boca de Fausto desmaiado por causa da queda, acontecimento que será o principal eixo dos diálogos da segunda parte da *féerie* tal como depois publicada. Ademais, a gradual transposição topológica e cenográfica entre o primeiro ato e a cena do intermédio apresenta um problema difícil e importante: como é possível se deslocar de um local esvaziado de toda existência dada – reduzido à função negadora do *moi pur* e a seu desejo monopolizante de soberania sobre as coisas, ali onde a própria natureza se vê esgotada e sem forças (OEII, p. 381) – em direção a um lugar saturado de vida, cheio de desconhecidas ligações, dependências heterogêneas, onde a natureza incita suas criações infinitamente, e até o limiar entre o *produzir* lento e sonâmbulo do tempo e o *fazer* diligente e aplicado do humano?

Diríamos com isso que o intermédio põe em cena um movimento sob muitos aspectos inverso ao do primeiro ato: antes, Fausto ficara meio indiferente, meio atento diante da hostilidade de um interlocutor solitário, teimoso e rude; agora, ele recusará firmemente a hospitalidade de uma trupe de interlocutoras sedutoras. Trata-se, para ele, de retomar a força de ser um *Moi* (OEII, p. 399) depois de ter devolvido o beijo da fada inconscientemente, gesto que lhe deu de volta a vida, mas que também o suspendeu “novamente no anzol” (OEII, p. 393) da “arte sutil das... Tecelãs do Acaso”⁶⁷ (OEII, p. 398). Essas desejam fazer da carícia irrefletida de Fausto o signo de um consentimento à nova vida e ao recomeçar do zero que elas lhe ofertam, sob a condição de retê-lo como refém de seus dons, inclusive o de voltar a ser mestre de si e então “reaparecer como rei” (OEII, p. 401)⁶⁸. Todavia, o bom doutor quer apenas religar-se com o segredo de

seu jogo, sempre inefável e continuamente esquivado ao dizível, até mesmo a essa possessão de soberania sugerida pelas moças encantadoras ao seu redor. No fim das contas, essa recusa invencível de Fausto vencerá as fadas, que lhe concederão a maestria de seu próprio *métier* feérico, ou seja, a tessitura contingente e aleatória da metamorfose dos seres:

Segunda Fada:	Ah! Teremos enfim de lhe obedecer
Primeira Fada:	Com toda a natureza ao nosso comando Mas servas de palavra envolta em mistério: Quem a possui terá de nosso jogo o império. Você deve saber, pois saber tudo pode, A língua tem poder sobre a Metamorfose.
Fausto:	Sei uma de tais palavras?
Segunda Fada:	Você sabe negar.
Primeira Fada:	Sua primeira palavra é NÃO
Segunda Fada:	E será a última.

(OEII, p. 402-403⁶⁹)

Assim elas lhe revelam a força da linguagem e do devir, sobretudo a da palavra “não”. Se no primeiro ato a confiança que Fausto concede ao espírito corrompe a pureza de negação do cume e o distancia da besta presunção de autossuficiência do Solitário, no intermédio será justamente a mesma devoção desse último à inefabilidade do real que impedirá o protagonista de se tornar presa da sedução feérica e lhe mostrará o poder do verbo sobre a criação (OEII, p. 389, 402). Diríamos que o espírito fáustico tira proveito da própria intersticialidade do ser humano – nem anjo, nem fera, nem absolutamente puro, nem definitivamente comprometido – para atravessar os extremos sem se deixar capturar por eles. Porém, ainda lhe faltaria saber transfigurar esse interstício, transformar as misturas confusas de materiais e possibilidades do pináculo solitário e da gruta das fadas em combinações mais refinadas de seus heterogêneos elementos. Seria esse precisamente o problema em jogo no último ato e na encenação da luta pelo corpo de Fausto, disputado por Mefisto e pelo Solitário (NAF 19038, f. 27 verso) – ou pelo arcanjo Miguel e por Satanás (NAF 19038, f. 99) ou ainda por Deus e pelo Diabo (NAF 19038, f. 93), tantas possibilidades para um capítulo jamais publicado e cujos rascunhos estão desenvolvidos apenas esquematicamente.

Todavia, é possível pressentir a presença de uma nova questão de transição topológica. Pois, ao subir das cortinas para o último ato, Fausto está mais uma vez caído, desmaiado no fundo de um precipício. Algumas indicações afirmam que as fadas o abandonaram à própria sorte (NAF 19038, f. 88), outras dizem que elas o deslocaram

(NAF 19038, f. 94) e a maioria nada revela sobre os antecedentes desse cenário. Terá sido o intermédio um sonho (“Solitário: Aqueles lá do ALTO me disseram para curá-lo e ajudar... Fausto: Mas todas essas fadas... Solitário: Você delira ainda...”⁷⁰, *ibid*) e o protagonista, após cair do pináculo, encontrava-se todo esse tempo estendido e inconsciente na parte mais baixa do abismo? Qual seria a relação – se há uma – entre a arquitetura fechada do intermédio (OEII, p. 392) e o precipício do ato final (NAF 19038, f. 146)? O estado muito esquemático dos rascunhos nos permite apenas enunciar tais perguntas. No mais, as notações esparsas estruturam a luta pelo corpo de Fausto ora em uma configuração dual – o Solitário acusando Mefisto de depender excessivamente da crença em uma era na qual o ato mesmo de crer não tem mais valor (NAF 19038, f. 97) – ora em uma configuração triádica – com o Solitário, entre arcanjo e Satanás, desprezando “essas duas potências” e permanecendo “a ambas incompreensível... e totalmente fora do sistema delas” (NAF 19038, f. 103⁷¹). Seja como for, o primeiro estará sempre presente, tendo descido do cume para cuidar de quem jogara no abismo e para guardá-lo contra a credulidade besta do demoníaco e do celeste em sua disputa escatológica e maniqueísta (NAF 19038, f. 112):

O Solitário: ... eu não sou mais o lobo... *Eu o empurrei, mas sua queda me quebrou, não pude não pensar nisso. Eu o reflito – lixo – O Só – eu me senti lá no alto então mais que só – não mais só...* (NAF 19038, f. 94, *itálico anotado em margem*).

O último ato ensejará, portanto, a rejunção entre o Solitário e Fausto (“F=S, Você não vê que eu sou VOCÊ!”⁷², NAF 19038, f. 94), o *moi pur* e as combinações do pensamento, o não invariante e o espírito em contínua *self variance* (NAF 19038, f. 89, 164), transfigurando assim toda a equação do *ego* e da série corpo-espírito-mundo nos ressonantes harmônicos do infinito estético (NAF 19038, f. 94, 122, 126). Em sua realização mais intensa, tal experiência seria capaz de transfigurar todos os agentes nela implicados: o corpo de Fausto voltaria à vida – em uma ressurreição poética, que evoca o ritmo temporal de esquecimento e reinterpretação de uma obra de arte no lugar da fé religiosa (NAF 19037, f. 36, 46, 87; NAF 19038, f. 90, 108); o Solitário passaria a gozar da força proteiforme do anjo-narciso valeriano; e mesmo Mefisto, ele que fora zombado constantemente por causa de sua credulidade, retomaria o orgulho e a sagacidade do velho réptil do poema *Esboço de Serpente*, instrumento primordial do caos e do não-ser contra a existência do mundo dado (NAF 19038, f. 103, 122)⁷³.

Todavia, os harmônicos, continuamente inacabáveis, sempre a *RE*fazer “para além do Verdadeiro, do Belo e do Bem conhecidos” (NAF 19038, f. 113, 145), não poderiam superar a fúria e as credulidades subjacentes às oposições escatológicas e suas misturas confusas sem antes atravessar uma cena ela mesma atravessada pela escatologia. A esse respeito, nós faríamos mal se nos esquecêssemos que o último ato do Solitário empresta toda sua arquitetura de um versículo bíblico mencionando a luta do diabo e do arcanjo Miguel pelo corpo de Moisés (CHII, p. 1459-1460, cf. Judas 1.9), ou se subestimássemos o caráter fortemente apocalíptico de alguns rascunhos (“Deus e o Diabo, o Solitário decreta os dois como mortos, extermínio geral da vida, natureza etc.; os dois Ds desaparecidos [D e D’]; a última palavra respondendo ao *Fiat Lux*... a palavra se reabsorve”⁷⁴, NAF 19038, f. 93). Como nota Paul Gifford⁷⁵, todas as questões internas e em torno à escritura do *Meu Fausto* se prestavam à escatologia: a falência das instituições da Europa goetheana, a violência da guerra, a utilização cega das recentes possibilidades técnicas, em resumo, um verdadeiro céu de fim de mundo vinha ao encontro do poeta habitualmente distanciado de juízos finais ou com pretensão definitiva, devotado que ele era ao refinamento contínuo de sua sensibilidade e de seu pensamento (NAF 19038, f. 130).

Essa tensão seria constitutiva do “Solitário” e todo o ciclo do *Meu Fausto*: tudo bem considerado, a transfiguração dos harmônicos seria apenas um affaire de digestão, de *bem comer* – para retomar uma fórmula de Derrida^a – as misturas confusas e humanas de anjo e de fera no intuito de melhor combiná-las (NAF 19038, f. 116) e de produzir outros modos de se deixar afetar por elas⁷⁶. Do cume ao abismo, passando pela gruta, trata-se “de ir alternativamente até seus dois extremos para poder ultrapassá-los... e assumir totalmente sua humanidade para passar em seguida a um registro diferente”, como diz Anna Lo Giudice a respeito do humano e do inumano no *Fausto* valeriano⁷⁷. A própria escatologia então se esgota e se desconstrói, dando à experiência estética o estatuto de uma “mística sem Deus”, ou seja, uma série – inacabável, infinita e sem

^a “Il faut bien manger: ou le calcul du sujet”, entrevista de Derrida a Nancy para a revista *Confrontations* (1989, p. 91-114), que fala igualmente das regras para uma digestão mais eticamente apurada contra a voracidade intrinsecamente sacrificial do sujeito moderno *soberano e bête*. Ou ainda, como diz um trecho da sexta sessão de *La Bête et le Souverain*, não se trata de questionar tais dicotomias em benefício de uma fusão ou confusão, mas “ao contrário, é para refinar os conceitos diferenciais que sublinho uma não pertinência dos conceitos e da lógica posta em ação para reservar o privilégio do que se crê poder definir como a bestialidade e a bêtise [para reservar o direito ou privilégio, portanto] a essa animalidade propriamente humana supostamente livre, responsável (...), capaz de discernir entre o bem e o mal...” (2008, p. 243).

horizonte transcendental de resolução definitiva – de metamorfoses e ressonâncias entre o corpo, o espírito e o mundo integrando as virtualidades do *moi* e do estado poético³. Todavia, não seria possível apreciar todas suas implicações, apreender a urgência e importância desse refinamento digestivo e combinatório dos elementos heterogêneos de *Éros* e de *Nous*, do anjo e da fera, do afeto e do pensamento, sem levar em consideração tudo o que fazia daquele momento uma excelente hora para o ressurgimento de Fausto: a Europa expirando *in media insanitate*, “os papéis depreciados, tratados, contratos, títulos e cédulas”, “a Fidúcia devorando seus filhos (Justiça, Verdade etc.)”¹ (NAF 19041, f. 37; NAF 19042, f. 172). O inacabamento do Solitário assim se prolongaria, alcançando as margens de outros episódios do ciclo fáustico: a comédia de Mefisto no médico e o drama político-social, no qual o habitante do cume chega até mesmo a reaparecer, no campo de batalha, com “seus gritos contra o historicismo e os acontecimentos” (NAF 19038, f. 119)². Por tudo isso, torna-se necessário seguir tais transbordamentos, no intuito de compreendê-los.

Ouro e papel

Ora, antes de tudo, vale lembrar que a crise dos mecanismos fiduciários da vida social – impulsionada pelos desenvolvimentos técnico-científicos contemporâneos ao poeta – seria o eixo de gravitação do ciclo fáustico valeriano. Afinal, são as próprias transformações da fidúcia e da ciência que ensejam o diálogo comparativo com o tempo e as aspirações da Europa de Goethe, apontando para a necessidade do terceiro Fausto, “o personagem europeu por excelência”:

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.

Vê-se então o Centauro ao lado do Crédito Público, a Idade Média na *Ilíada*, as Mães e os Lêmures entre os Anjos e os Doutores, e não sei que místico Ambíguo e pagão no qual o olhar se perde como na confusão de figuras de toda grandeza e de toda natureza que povoam de nível em nível as fachadas das catedrais – até o ponto de elevar acima das eras e dos mitos o mito supremo do Eterno Feminino.

³ Sobre o “misticismo sem Deus” no *Mon Faust*, ver Gifford (1987) e Johansson (2014). Trata-se de outro vetor muito importante na escritura de Valéry durante os anos 1940 e que resultou na obra inacabada e jamais publicada sobre as coisas divinas (*Peri tôn tou theou*). Uma edição genética estabelecida por Julia Presler apareceu em 2005 (cf. Bibliografia, seção de obras de Paul Valéry).

O Pater AEstheticus, o Européide, o alquimista que a partir da Alemanha, da Grécia, da natureza mineral e vegetal, a partir do clássico francês, das teses de Kant, da Revolução, de Napoleão, do Amor e da Curiosidade, a partir da Vida e da Erudição histórica e literária pervertidas, seduzidas, ébrias, a partir do Diabo e da Beleza, compõe ao longo de vinte anos essa Obra de catástrofe

Fausto é o personagem europeu por excelência.

Eis que ele 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 cédulas.

(NAF 19041, f. 37³)

Esse problema não apenas já está presente em “Lust” e no “Solitário”, mas estrutura a própria dinâmica tanto da comédia quanto da *féerie* publicadas em 1941: a necessidade de superar a redita e a repetição mecânica da fala, os termos do pacto entre Fausto e o diabo face ao mundo transformado pela ciência e arruinado pela fúria, a falência da soberania buscada pelo Solitário no mais alto cume, sua posterior composição com Fausto no enfrentamento da escatológica Europa goetheana no ato final, com seus porta-vozes de deuses, estados e povos (NAF 19037, f. 83). A escrita dos primeiros diálogos entre o doutor e seu diabólico associado (NAF 19035, f. 22-35) aborda diretamente a questão. São justamente aqueles aos quais se refere Valéry no prefácio ao dizer que, refugiado da guerra em Dinard, tão logo soube que seu genro e filho estavam seguros, começou a falar e escrever “a duas vozes, a de Fausto e de seu temível compadre” (CHI, p. 1458-1459). Tais diálogos mostram um Mefisto que, muito longe de ser ridicularizado por sua credulidade, se comporta como um “verdadeiro político”, desinteressado por novos pactos em troca de almas, dado o baixo preço dessa mercadoria na bolsa de valores. Aqui, é o próprio demo que lembra o fato de o pecado ter se transformado em comportamento analiticamente redutível a categorias científicas e previsões estatísticas. Certamente, o Fausto de Valéry seria muito diferente com tal diabo incrédulo e antifiduciário. Ademais, com os desenhos de “Lust” e do “Solitário” começando a ganhar corpo, o poeta termina reservando a abordagem mais explícita da questão da fúria e da ciência para um “drama político-social” e para uma comédia cujo título seria “Mefisto no Médico”:

Mas eu havia tomado gosto a manusear meus fantoches; e sempre sem plano, comecei duas peças, concebendo ademais que elas seriam dois espécimes de um III Fausto, conjunto de dramas, comédias, *féeries* etc., que não conservassem outra ligação que não a das duas

personagens F. e M. Entre essas peças, uma trataria (ao meu modo) da Ciência; a outra de questões político-sociais... Pois se trataria de pesar o mundo moderno. Mas esse vasto desenho é apenas um jogo com o impossível. Só posso sonhar com isso fabulosamente... Estou muito velho e isso é muito grande (NAF 19035, f. 37)⁴.

As notações esparsas e tópicas mostram o drama político dividido em duas grandes cenas: a do salão e a do campo de Batalha. A primeira começa com a entrada em cena e os discursos dos “representative men” (NAF 19041, f. 148), o conselheiro do acaso, o porta-voz das catástrofes, o ministro dos feitos e gestos (NAF 19041, f. 157), enfim, todos aqueles que falam em nome de potências sobre-humanas como deuses e nações, tudo isso numa cerimônia que “realiza o sacrifício do povo e do espírito” (NAF 19041, f. 155). À meia-noite, um baile de máscaras com a sombra dos grandes europeus (NAF 19041, f. 149). O evento se desenrola com novas e velhas intimidades, joias se entreolhando, invejas e projetos; ao final, Fausto viria destruir os três discursos especialmente fiduciários na base das instituições da Europa de Goethe: a filosofia, a história e a política (NAF 19041, f. 152)^a.

A cena do campo de batalha possui menos indicações: de início, Fausto sonha com formas e combinações da linguagem em seu leito (NAF 19041, f. 159) e o campo de batalha é seu espírito; em seguida, a guerra se estende por toda a Europa e, num terceiro momento, sobre a terra inteira (NAF 19041, f. 160). Nos campos, de um lado as vítimas da credulidade (a massa) e de outro as vítimas da incredulidade (os poucos) (NAF 19041, f. 163). Enquanto os ministros se desentendem, a guerra se transforma em carnificina química e babélica, na qual os vencedores também são arruinados. Ao fim, Hamlet vem pesar os inúmeros crânios (NAF 19041, f. 165).

Na comédia “Mefisto no médico”, Fausto mostra ao diabo como o *moi* é bombardeado por átomos de tempo (NAF 19041, f. 175) e faz algumas experiências que deixam o demônio estupefato (NAF 19041, f. 177), dentre elas, a recriação do

^a Sobre a política como discursividade fiduciária, ver discussão no primeiro capítulo; sobre a fidedignidade do discurso histórico, ver Zular (2001, p. 45 e sq); a fidedignidade requerida pelo texto de filosofia também foi uma preocupação constante dos *cahiers* e seria justamente para lidar com tal exigência que, segundo Valéry, a escritura filosófica deveria se reconhecer como *affaire de forme*: “A filosofia é a arte (que não quer sê-la) de arranjar as palavras indefiníveis em combinações mais ou menos agradáveis ou excitantes (...) A filosofia raciocina gratuitamente, e sobre dados ilimitados. Em particular, os valores. Os filósofos se dividem e se querelam sobre convenções de escrita – o que só poderia ser louvável caso não esquecessem do que se trata. A metafísica facilmente toma por *ouro* o que é apenas *papel*, e por *seres* o que são apenas *meios de troca* [*La métaphysique aisément prend pour or ce qui n'est que papier, et pour des êtres ce qui n'est que moyen d'échanges*] (CHI, p. 665), cf. também Rey (1998, p. 142-151).

homúnculo por um processo de síntese da memória e da sensibilidade (NAF 19041, f. 175). Ao final, o bom doutor interpreta freudianamente os sonhos do anjo caído (“Os sonhos. Freudismo, psicanálise do diabo pelo professor Fausto”⁵), completando o quadro de exposição de uma “crise do fiduciário” (NAF 19041, f. 177). Vê-se, portanto, que essa implicação entre o esgotamento da fidúcia e todo o desenvolvimento da ciência e da *machine à vivre* era o nó do projeto fáustico, algo que já se delineava desde as primeiras anotações dos *cahiers* matinais, como esse fragmento de 1931, que foi depois transcrito no *cahier d'études* do Fausto, em 1941:

Toda magia depreciada.
Vulgarização das potências e dos prestígios.
(...)
Sem invariantes universais.
Por em cena. Física teórica.
Catastrofismo mental e político.
Nações. Sociedade das Nações. Em Genebra.
(...)
Natureza envenenada
Ciências. Einstein
Guerra... um campo de batalhas. Uma catedral em ruínas.
Maquinaria. Finanças. Ninguém entende mais nada disso.
(...) (NAF 19041, f. 179, C, XIV, p. 745, CHII, p. 1332)⁶

“Maquinaria. Finanças. Ninguém não entende mais nada disso”, a imbricação dos dois problemas é constitutivo da atração de Valéry pelo Fausto, um “representative-ment” da Europa que institucionalizou o crédito público e colocou toda sua maquinaria a serviço da colonização e da transformação do mundo inteiro. No momento em que essa Europa perde a mão sobre seus instrumentos, entra no futuro de costas e se afunda na plena insanidade da autodestruição, Fausto é reconvocado para interrogar a fidúcia se esgotando e devorando seus filhos, bem como essa nova ciência que a constangia.

Donde a necessidade de uma nova cena do salão, que ponha em questão os mecanismos fiduciários do papel-moeda, cujo surgimento, como sabemos, é encenado na cena do salão imperial do Segundo Fausto – “FAUSTO III (O Salão) Fidúcia e em Goethe o papel-moeda” (NAF 19042, f. 159)⁷. Se a desconstrução da escatologia no ato final do Solitário é reencenada e posta em variação no *Peri tôn tou theou*⁸, veremos que a questão da fidúcia e da ciência no universo fáustico e nessas duas peças esboçadas esquematicamente também solicita e alimenta o diálogo com outro canteiro de escrita: *as notas do curso de poética*, sobretudo as dedicadas (1) à poïésis da ciência e (2) à

expressões primeiras e a criar valores fiduciários: valor da vida, por exemplo. Dispõe-se aqui de todo o arbitrário imaginável (...)

O Éden, a idade de ouro dos antigos, o Paraíso da Idade Média ou ainda a Cidade Futura, ou a era de justiça e de paz, os ULTRA MUNDOS. E na ordem abstrata, a tríade do Belo, do Bem e do Vero.

Há também os ideais “em ato” – quero dizer, que tentam se realizar materialmente ou quasi-materialmente nas artes (...)

(NAF 19094, f. 68)⁹

Em resumo, o confronto com o real é realizado pela:

(a) transformação da matéria e da percepção iniciais por meio dos relais (conexões, meios, acoplagens, instrumentos) técnico-científicos (*poiésis* da ciência);

(b) criação das ideias de homem ou de real que, pela linguagem – da história, política, filosofia – orientam a ação humana e adquirem valor fiduciário (*poiésis* da fidúcia);

(c) Por fim, entre um e outro, a realização dos ideais “em ato”, de experiências quasi-materiais que hesitam entre presença e ausência, ser e convenção, voz e pensamento prolongando-se infinitamente na *poiésis* (criação e percepção) da obra de arte.

Essa tripartição e a diferença entre seus componentes seria o núcleo de todo o curso de poética ministrado por Valéry no *Collège de France*, desde o final de 1937 até o primeiro semestre de 1945, quando o poeta morre. Em seus diferentes momentos, as notas do curso buscarão compreender essas diferentes poéticas; ao longo dos anos 1942-1943 e 1943-1944, elas se direcionam ao estudo da gênese dos valores fiduciários na política, na religião e no direito, instituições que dependem da capacidade de suas palavras se tornarem uma moeda de troca, de suas ficções serem creditadas, obedecidas, trocadas por uma ação concreta (NAF 19094, f. 62-66, cf. CHII, p. 1401-1402)¹⁰. Como notou Binswanger, trata-se do “como se” fiduciário que funda a economia política moderna, quando essa procura derivar produção e valor social exclusivamente do fato humano (trabalho braçal, poupança, trabalho intelectual), reduzindo a natureza à condição de matéria passiva, de *hylé* processável pela ação do homem. No começo era a fábula, no começo é o desprezo, diria Valéry: o mesmo “como se” ao largo dessa “estranha instituição chamada literatura”, diria Derrida¹¹, evocando as suas transformações junto ao processo de criação dos estados nacionais modernos ao final do século XVIII, um processo que, como já observado com a ajuda de Jean-Luc Nancy,

equilibra-se sobre um equívoco disposto entre os polos da ficção e da fundação, oscilando infinita e recursivamente entre uma vontade de poder ontogônica (a ficção é uma fundação!) e uma ironia desencantada (a fundação é uma ficção...). Ainda segundo Binswanger¹², o surgimento do papel moeda na cena do salão do Fausto II seria uma realização extrema desse fundamento, a alquimia ficcional (ou ficção alquímica) do homem esclarecido que, como Hegel em relação à coisa em si kantiana, descobre que o ouro na verdade estaria no espírito, não no metal.

A afirmação desse “como se” sacramenta a ruptura entre o sujeito moderno e a natureza, contraefetuando porém a necessidade de uma reconciliação redentora; nesse ponto, além de Binswanger, Marc Shell em sua pesquisa sobre dinheiro, linguagem e pensamento¹³ também afirma que a emissão de papel moeda é uma hipoteca artilosa, pela qual o processo de modernização empresta (ou desapropria) tempo e recursos da natureza, visando quitar o empréstimo num futuro indefinido, graças à consistência da própria circulação de bens otimizada e acelerada pela convenção escrita do dinheiro impresso que, como o mercúrio dissipando-se no ar, liquida-se circulando pelas ruas com mais leveza que a pesada moeda metálica. Como percebeu o próprio Adam Smith, o capital é uma estrada que permite a circulação de riquezas pelo país sem efetivamente produzir nenhuma riqueza nova. Mas a emissão de papel moeda e “operações bancárias perspicazes” seriam “uma espécie de trilha de carroças pelo ar, [elas] propiciam ao país converter grande parte de suas estradas em bons pastos e milharais, e assim aumentar de maneira bem considerável a produção anual de sua terra e mão de obra”¹⁴.

Daí a convergência entre o sentido econômico e escatológico do termo redenção (*rachat* em francês, *Rückhauf* em alemão). Como percebeu Marc Shell, trata-se de uma quitação dessa dívida atávica com a natureza, negada ou posta à distância no momento em que se institui o *como se* da economia política (e da literatura) moderna. Para pensar a dinâmica simbólica do sistema financeiro contemporânea ao Fausto de Goethe e ao surgimento do papel-moeda, Shell também associa o ouro à coisa em si e ao limite entre natureza e cultura, pensando a partir daí as diferenças e as afinidades entre as filosofias de Kant e Hegel no campo da economia e da política monetária. Em poucas palavras, o primeiro conserva um limite exteriormente posto ao “como se” da experiência subjetiva e limita a quitação da dívida inicial à aferição de tal limite. Kant se volta completamente ao desenvolvimento das faculdades subjetivas, conservando a coisa-em-si incognoscível à distância, do mesmo modo que os ingleses da primeira metade do século XX, segundo John Maynard Keynes, se dedicam à autonomia e à eficácia do seu sistema bancário,

conservando porém o lastro do ouro guardado em seus cofres¹⁵. Hegel, por sua vez, apostaria todas as suas fichas na objetividade do próprio processo, em sua capacidade de se autoquitar por conta dos ganhos aferidos ao longo de seu movimento mesmo^a. Tanto num caso como no outro, porém, o antigo reinado absoluto do ouro (e das restrições naturais) é ou posto de lado ou claramente deposto, e a interrogação se volta sobre o “como se”, a instituição e o reconhecimento dessa passagem ardilosa – ou “perspicaz”, segundo Adam Smith; “danosa” para retomar o termo usado por Rancière – entre a ação humana e o mundo existente. Não por acaso, talvez o problema que suscita de modo mais dramático a soberania de um estado-nação seja a emissão de sua moeda, a cunha com a imagem do rei ou do Estado a figurar as condições de possibilidade que foram convencionalmente instituídas para a circulação de riquezas.

Nesse sentido, vale mencionar brevemente o estudo de Mathieu Bidaux, que trata da difícil situação monetária da França durante a Segunda Guerra e a escrita das notas do curso de poética e dos esboços do ciclo fáustico. Nesse período, o território metropolitano francês era atravessado por nada menos que três moedas em disputa pela soberania monetária: o marco alemão, o franco de Vichy e o franco da França livre. A guerra travada no campo da circulação da moeda afetava diretamente o financiamento da guerra propriamente dita, e as manobras bélicas, por sua vez, afetavam diretamente a circulação financeira, alvejando e prejudicando a indústria do papel ou da impressão de

^a Para Kant, a quitação se dá no momento em que as condições subjetivas de possibilidade da experiência e a efetividade do conhecimento por elas positivado se equilibram e se reencontram com o insondável da coisa-em-si, seu limite. Hegel critica esse modelo tanto por seu suposto formalismo – pois a quitação é mensurada no estreito âmbito da subjetividade, da forma transcendental a priori do conhecimento e do conteúdo posto por ela – quanto por sua conseqüente heteronomia, dado que o limite exteriormente posto pela coisa-em-si é conservado. Em seu lugar, ele atribuirá objetividade ao próprio processo dialético de hipoteca e quitação, sempre ao mesmo tempo saldado e refeito em cada negação determinada, no ganho aferido pelo labor dialético. Assim, a verdade mesma se torna fruto de uma especulação (juízo especulativo) sobre a consistência do processo, não sendo aferida nem por um metal supostamente puro (como as ideias platônicas) nem por uma moeda supostamente bem cunhada (em conformidade ao formalismo do entendimento kantiano), mas pelo movimento mesmo de cunha, inscrição, compromisso e cumprimento da linguagem em circulação, tendo em vista tanto o seu valor de face quanto o seu valor real. Daí a importância fundamental da distinção entre a boa e a má especulação, o bom e o mal infinito: ela garantiria a extração e o refinamento do que há de efetivo em uma fábula, até mesmo nas moedas de latão. O risco dessa aposta ardilosa, como bem notou Adorno na *Dialética Negativa*, está não apenas na dificuldade cada vez maior de fazer essa distinção diante das transformações históricas ocorridas a partir do final do século XIX, mas na possível hipóstase da própria processualidade dialética, o risco de se cegar para a materialidade que escapa às suas sínteses e não será redimida. Ver capítulo sobre o dinheiro do espírito – dialética e forma monetária em Kant e Hegel, de Marc Shell (1982, p. 131-155) e o excuro sobre Hegel em Adorno (2004, p. 300-360).

cédulas, que ao longo desses anos – em razão das inconstâncias no suprimento e valor de suas matérias-primas, mão-de-obra e instrumentos – mudaram constantemente de tamanho, material, acabamento etc^a.

Isso nos faz lembrar que o dano primordial e atávico cometido contra a natureza é reencenado na emissão do papel-moeda, em sua obliteração não apenas do custo, mas também da realidade material do papel, que a partir daí não se reconciliará senão com a suposta verdade espiritual e universal de seu valor corretamente especulado no todo da circulação econômica. Retomando as reflexões de Nancy sobre a ontologia da ficção na modernidade, diríamos que a moeda “engendra-se pela imagem própria de sua própria essência, e pela autorrepresentação da presença de seu presente”¹⁶. O equívoco ficção-fundação se desdobra em infinita recursividade, ensejando a ação de uma exposição dinâmica (de uma *Darstellung* enunciada pela Razão, em oposição à *Vorstellung* enunciada pelo entendimento) capaz de quitar a hipoteca do “como se” – que é sempre continuamente relançada – ao especular, refletir, apreender a totalidade do processo recursivo presente na parte, na transação específica de certo ato. Desse modo, seria possível distinguir entre infinito bom e infinito ruim, entre a boa e a má especulação, prestando-se contas às condições – transcendentais ou mesmo histórico-especulativas – de possibilidade da experiência.

Por certo, há diferenças importantes no modo como esse processo é levado a cabo, por exemplo, na filosofia kantiana, no pensamento hegeliano ou na reflexão dos românticos de Iena^b. Por ora, reteríamos daí essa constante necessidade de síntese, que,

^a Como mostra Bidaux (2017), a guerra monetária entre França e Alemanha continuou após a derrota francesa em 1940. A princípio, os nazistas fazem valer a conquista na batalha e impõem, no armistício, um câmbio que triplica o valor do marco alemão. Pela força, da noite para o dia, a economia alemã acorda três vezes mais rica em relação à francesa. Segundo Lastècouères (2014), essa situação vai mudar ao longo da guerra, em acordo com um equilíbrio muito difícil: por um lado, o revanchismo oriundo da derrota alemã em 1914 nutria o desejo de predação a economia francesa; por outro a necessidade alemã de sustentar o esforço de guerra em dois fronts exigia manter a máquina econômica francesa da melhor forma possível, no intuito de obter recursos para a batalha. Com efeito, a França ocupada chegou a custear mais de 40% da guerra nazista. Com isso, a própria guerra se tornava um terreno especulativo: se no auge da primazia bélica nazista o marco alemão circulava pelo território francês com alto valor, conforme a maré das batalhas começa a favorecer os aliados, é o franco emitido pela França livre que passa a circular mais facilmente pelo país.

^b Esses se voltariam para a apreensão do “ponto de encontro do sentido enciclopédico e do instante” (Bailly, 1976, p. 19), num fragmento que porta o sentido da totalidade e, por isso, não se limita a nenhum objeto em particular, erguendo-se como que “posto por si mesmo” (Nancy e Lacoue-Labarthe, 1978, p. 58-59). “Livre de todo interesse real e ideal”, como diz o fragmento 116 do Atheneum, a poesia praticada e teorizada pelo romantismo de Iena “é também a que mais pode oscilar... no meio entre o exposto e aquele que expõe... sempre de novo potenciando e multiplicando

como percebeu Bertrand Marchal, incide principalmente na necessidade de conciliar cientificidade e aspiração romântico-religiosa ao infinito e ao progresso, que marca o início do XIX, um tempo que “acomodou de todos os modos as lições de Hegel”^a. Direcionada à conciliação do todo e da parte, entre o “como se” a impulsionar a ação humana e a natureza sobre e contra a qual a aspiração moderna se ergue, tal síntese mostra que a efetividade social da alquimia política presente na emissão do papel moeda é uma questão topológica, relativa à partilha da parte e do todo, do continente e do conteúdo (dos meios e dos fins, como depois veremos em termos mais valerianos), que suscita modos de lidar com essa recursividade. Como notaram Marc Shell em relação ao papel-moeda¹⁷ e o próprio Valéry acerca de toda forma de crédito linguístico, a fidúcia opera sobre um conceito de infinito atual, de conjunto infinito, a forma do movimento. Para o poeta francês, porém, compreender esse conceito desse modo seria extremamente problemático e frágil, como veremos adiante (CHII, p. 1401-1402¹⁸)^b.

essa reflexão, *como numa série infinita de espelhos*” (Schlegel, 1997, p. 64). Nesse sentido, o todo não seria senão o fragmento mesmo na sua singularidade acabada e a pluralidade dos fragmentos, longe de compor um todo exterior, replicaria o todo fragmentado em cada parte. O infinito dos românticos alemães seria uma copresença da parte e do todo em ato reenviada à pluralidade mesma dos fragmentos constituída sobre a própria infinidade de seus inacabamentos, o que aos olhos de Hegel constitui um caso de infinito ruim, incapaz de apreender o movimento do todo processual perfectível e unitário no qual se insere (Nancy e Lacoue-Labarthe, 1978, p. 66-68). Consideradas as diferenças, tanto num caso como no outro, trata-se de pensar um modo de atualizar o infinito no intuito de expor e confirmar seja a copresença seja a processualidade dialética da parte e do todo. Ver também Blanchot (1971, p. 523).

^a “A obsessão da síntese é bem a marca dessa primeira metade do século que acomodou de todos os modos a lição de Hegel, síntese, a anarquia de Proudhon, síntese, a harmonia societária, síntese também, a ciência de Renan...” - (Marchal, 1988, p. 14).

^b Uma comparação entre o fragmento do romantismo alemão e a escrita dos *cahiers* de Valéry poderá sugerir desde já o que estará em jogo: os textos fragmentados de Novalis e Schlegel estão sempre ancorados em si mesmos, cada um se torna a realização da totalidade com a qual converge. A fragmentação é visada por si própria e atinge o enunciado, que desse modo se torna o centro universal do instante e presentifica o livro infinito. O fragmento romântico é absolutamente legível em si (a lógica do *hérisson*) e as palavras – a poesia, o poeta, a filosofia, o absoluto, o infinito, o eu, o mundo etc. – são utilizadas em seu sentido comum, ou seja, extraídas diretamente do vernáculo. O problema é que, entre os poetas de Iena e o escritor francês, a própria dinâmica do senso comum e da linguagem corrente se transforma de modo radical, passando a ser objeto de flutuações contínuas de valor. Por isso, a escritura dos cadernos não só evita, mas até mesmo se volta contra o uso de tais termos, que se tornaram definições vagas. No seu lugar, os fragmentos dos *cahiers* apresentarão frequentemente um vocabulário próprio – modulação, implexo, os harmônicos, sistema DR, *moi pur*, série CEM etc. etc. – e o texto inacabado, longe de se ancorar sobre si mesmo ou de se remeter via enunciado a uma totalidade presente ou futura, se reenviará a outros textos e fragmentos, em redes e ligações sempre parciais, não apenas inacabadas, mas elas mesmas prolongando o inacabamento de uma enunciação inicial. Em outras palavras, o inacabamento nos *cahiers* atinge a própria enunciação de cada fragmento, fazendo-se em contato direto com e contra o acaso.

De todo modo, a apreensão do infinito numa especulação pretensamente efetiva é uma característica marcante da poesia de meditação romântica: “Novissima Verba” de Lamartine, “La pente de la rêverie” ou “La légende des siècles” de Victor Hugo seriam talvez bons exemplos desses poemas que abusam do infinito (CHII, p. 1092, OEI, p. 602-603). Tal abuso é, antes de tudo, uma tentativa de escapar ao infinito ruim, à má especulação que reitera o infinito potencial, a negatividade abstrata e a contingência pura atribuída pelo homem moderno à condição natural. O bom ato especulativo seria aquele capaz de estabelecer uma ligação reflexiva com as insígnias, as marcas de suas condições – históricas ou transcendentais – de possibilidade dentro do horizonte de expectativas criado por essa especulação dinâmica. Esse tipo de experiência do infinito atual, fortemente recusada por Valéry (cf. XVIII, p. 659, XXII, p. 333), insistirá numa apreensão reflexiva da simetria estrutural entre parte e todo, simetria que, manifesta em sua forma, testemunharia uma efetiva atualização do infinito, *a limitação do ilimitado*, gesto que nos parece orientar todo tipo de estabilidade formal ensejando uma inteligência genérica do devir, todo tipo de sublimação formal do dualismo forma-conteúdo¹⁹.

Nesse sentido, veremos que, se essa aposta fracassou, não foi exatamente por falta de quitação ou de redenção da dívida. Muito pelo contrário, ao dizer ao imperador que o ouro necessário para sustentar a emissão de papel moeda será encontrado sob a terra, Mefisto enunciava uma profecia autorrealizadora. Pois, como notou o próprio Keynes²⁰, a racionalização da economia política ao longo do século XIX fez com que os estados nacionais se tornassem, pouco antes da primeira guerra mundial, proprietários de quase todo o ouro antes disponível no mercado internacional. Permitiu inclusive que os bancos centrais regulassem fortemente sua circulação, conservando-o, como previra o demo, enterrado sob a terra, protegido dentro de cofres subterrâneos. O economista inglês lembra que, apesar de o uso do ouro como moeda mergulhar nos *usos e costumes* imemoriais, sua adoção como medida padrão de valor *convencional* e *instituído* pelo estado no quadro de um mercado em curso de globalização só se estabiliza no início do século XIX, com o império britânico^a. Isso foi possível porque o progresso técnico e o desenvolvimento da economia nesse período, seguindo fundamentalmente uma lógica de expansão geográfica e colonial, fazem-se no mesmo ritmo da descoberta de novas

^a O ouro – que até então era o deus solar de um panteão politeísta partilhado com a lua prateada e outros metais – desce à terra, primeiro para se tornar um rei absolutista *proclamado pela lei escrita*, depois, com o tempo, um monarca constitucional plenamente controlado pela burocracia bancária ao seu redor e, já no período entreguerras, começam as conspirações para finalmente lhe cortar a cabeça e proclamar a república (Keynes, 1933, p. 181).

jazidas de ouro. A ciência e a técnica do século XIX expandem o dito esclarecimento do homem europeu para o resto do mundo, sem afetar intensivamente a sensibilidade e os modos de percepção desse homem, cuja medida é então pressuposta e consagrada como universalizável. Não por acaso, como nota Alain Vaillant, na obra de um Victor Hugo, serão nas linhas férreas e viagens de trem que serão vividas as experiências que melhor sintetizam a marcha do século, o ritmo do caminhar infinito, o paradoxo da limitação do ilimitado, da forma do movimento cuja lei é percebida, decalcada e confirmada junto ao próprio progredir, que então ainda se dá numa velocidade *human friendly*, nos marcos da medida e do esquematismo sensorial desse humano que então se globalizava^a.

Ora, a partir da segunda metade do século XIX, a revolução industrial técnica e científica adquire uma tendência intensiva, sobretudo química, que explora e rentabiliza dimensões da matéria heterogêneas à escala e aos esquemas perceptivos consagrados pelas técnicas anteriores e pelos pressupostos nas convenções fiduciárias e instituições do estado nação. Tal revolução faz o desenvolvimento econômico saltar para todos os lados, mas, agora, como diz ainda Keynes²¹, o ouro passa a se mostrar cada vez mais ineficiente e arbitrário como medida de valor, pois a produção de novas riquezas já não se faz acompanhar da descoberta de novas jazidas. Com isso, seu valor passa a ser mais e mais dirigido por convenções, num momento em que cada vez mais se tornava difícil sustentar a experiência de infinito atual e dela apreender a medida humana capaz de estabilizar o processo de modernização e a ação do homem fáustico. Como notou Valéry, o conhecimento científico e o desenvolvimento técnico passam a ser cada vez mais dependentes de relays intermediários que se multiplicam para nos comunicar por sinais aquilo que se passa em ordens de grandeza mais e mais distantes de nossos sentidos e diante das quais caducam as noções e categorias pelas quais eram pensados o

^a ‘Nós domesticamos a hidra, ela se chama navio a vapor; nós domesticamos o dragão, ele se chama locomotiva: estamos prestes a domesticar o grifo, nós já o temos, ele se chama balão (...) cidadãos, para onde vamos? Vamos à união dos povos, vamos à unidade do homem’ (*Les Misérables* V, I, 5). Como diz Vaillant (2005, p. 171-174, 182), “nos primeiros momentos, a melhoria das vias de comunicação e dos veículos suavizou o transporte, interpôs a máquina, a água regular do canal ou do rio represado, o macadame ou a ‘estrada de ferro’ entre o corpo e a terra rugosa; paradoxalmente, não se teve então a impressão de ir mais rápido, mas sim com mais leveza, doçura e – até mais lentamente, por assim dizer. Houve então, para esses corpos bem-aventurados cujos olhares podiam ainda deslizar sobre as paisagens, uma literatura confortável, à vontade em seu habitáculo formal, mestra de suas máquinas, passeando com inteligência e prazer em seus cenários (...) Mas tais passeios mecânicos tiveram apenas certo tempo, aquele no qual os veículos ainda não se deslocavam tão rápido para que o corpo, arrancado de si mesmo pela aceleração, fosse absorvido pela percepção de seu próprio deslocamento. Esse tempo só podia ser breve, entre ontem e hoje, entre o desejável abrandamento da Touraine balzaquiana e a progressão devoradora da indústria moderna”.

mundo e a escala humana (OEI, p. 921, NAF 19094, f. 13). Seja na fotografia, no fonógrafo, no cinema ou outros modos de inscrição do real operando por leis químicas e/ou mecânicas um tanto mais distantes de formas mais imediatamente simbólicas da língua²²; seja nas sínteses de elementos químicos impulsionando as técnicas industriais de produção e reinventando o cotidiano^a; seja ainda, já no início do século XX, na teoria física da relatividade, que formaliza teoricamente a quebra do paradigma newtoniano na base da primeira revolução industrial e cinde de vez a soberania da medida e da ordem de grandeza que atribuímos aos nossos sentidos^b, “esses meios indiretos tornam-se cada vez mais rebelde a uma concepção ‘determinista’ [de verdade], ou seja, procedendo por igualdades” (NAF 19094, f. 13); com isso, chegamos ao “Fim da era das grandes sínteses teóricas, o monoteorismo se torna impossível...”²³ (NAF 19094, f. 24).

Retomando o contexto de discussões em torno da *crise* do espírito europeu no período entreguerras, exposto no primeiro capítulo, lembramos que um dos testemunhos mais pungente de todas essas mudanças científicas seria o texto de Edmund Husserl, *A crise da humanidade europeia e a filosofia*, um manifesto pronunciado em 1935 em Viena no qual o pensador austríaco associa as turbulências sociais e políticas vividas no continente à desenfreada autonomização das ciências da natureza, com seus métodos e seus cálculos matemáticos completamente divorciados do mundo da vida (*Lebenswelt*) e do ambiente (*Umwelt*). Advogando uma ciência que retome seu vínculo não apenas com as ciências do espírito, mas também com o corpo humano como fundamento da vida espiritual, Husserl detecta o mesmo problema percebido por Valéry quanto às relações cada vez mais frágeis entre a práxis científica e a vida do espírito, especialmente as concernentes aos pressupostos, convenções e definições que precedem a atividade da ciência. Contudo, veremos ainda que a resposta dada pelos dois a esse mesmo problema

^a O curso de Antoine Compagnon no *Collège de France* em 2016, ao voltar seus olhos sobre a figura do *chiffonnier* na poesia de Baudelaire, mostra a importância de levar em conta as transformações causadas pelas inovações técnico-industriais da segunda metade do XIX, em especial aquela que permitiu produzir papel a partir da celulose, tornando desnecessária a reciclagem de *chiffon* e afetando sobremodo o lugar social do *chiffonnier*. Portanto, esse seria, segundo o crítico francês, consideravelmente diferente do proletário *lumpen* visto por Benjamin nas ruas de Paris nos anos 1930, dado que, na época de Baudelaire, esse trabalho era extremamente valorizado na cadeia de produção da cidade, muitos *chiffonniers* tinham salários mais altos do que operários e a atividade profissional como um todo era registrada e controlada pela prefeitura (ver <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2015-2016.htm>)

^b Husserl dramatiza o divórcio entre a medida humana filosoficamente pensada (fiduciariamente, diria Valéry) pelas ciências do espírito e as medidas manipuladas pelas técnicas científicas: “Einstein não reforma o espaço e o tempo, nos quais se desenrola nossa vida real e concreta” (2002, p. 61).

é bem diferente: o filósofo está convencido de que a heterogeneidade entre natureza e espírito só poderá ser resolvida pelo espírito, o único que “existe em si e por si”, e por isso reserva à natureza uma autonomia aparente²⁴. Tal solução, para o poeta francês, reenquadraria a ciência dentro das expectativas de uma ideia e uma medida de homem determinadas por valores fiduciários^a. Esclarece-se assim porque Valéry recusará toda busca por uma síntese de ordem de grandeza e escala de valores supostamente humana que regularia e apreenderia toda a recursividade da ação, fornecendo a forma de seu movimento ininterrupto e atualizando o infinito: é que à luz das transformações técnicas que lhe são contemporâneas, toda medida humana a ser subjetivada – transcendental ou historicamente – revela-se imediatamente um mito, uma fábula. No curso de poética, tal recusa é afirmada como um princípio da análise de Valéry, para a qual a identidade de toda e qualquer medida...

... pode sempre ser falseada! A identidade só existe por meio da negligência de uma diferença... Essa condição... está ligada estreitamente à nossa função de observar, ao nosso ser. Nós só sabemos à condição de negligenciar. Construímos o idêntico ao construir o nosso eu (NAF 19087, f. 29, 30)²⁵.

Se no começo – de toda identidade, medida ou sistema que se queira soberano, estável e necessário em si mesmo – era a fábula, é porque se negligencia uma diferença,

^a Vale notar aqui um ponto delicado de nossa argumentação. Pois afirmar a primazia do espírito – “o único que existe por si e em si” – sobre a natureza poderia abrir uma via diferente dessa seguida por Husserl, caminho que, longe de buscar uma dimensão antepredicativa reconciliada com o corpo e a medida humana, simplesmente abraçaria a crise entre as ciências do espírito e as naturais como um produto igualmente espiritual e histórico, transformando a cisão entre mundo e sujeito moderno na abertura que torna esse último um ser sem medida, o único – excepcional – indiferente às diversas ordens de grandeza culturais ou naturais. Ora, tal gesto termina não apenas reencenando a metafísica ocidental – que afirma a liberdade como excesso a vir depois de um campo de determinações sempre contraefetuado como regra – mas também reassinando o pacto mefistofáustico que reduz o natural e o real ao espectro dessa indiferença humana dentro da qual as variações qualitativas pulsam sempre *como se* já fossem uma diferença em si à esteira de um pensamento discursivo cindido do mundo (cf. Maniglier, 2006, p. 301). No limite, o sujeito moderno ainda pressupõe mais do que deve acerca do mundo do qual se distancia: ele pressupõe a possibilidade mesma dessa distância excepcional. Nesse ponto, insistir, como faz Valéry, que o pensamento *é feito* por/de matéria em combinações sensoriais heterogêneas (imagem, som, textura etc.), sobredeterminar poética-do-pensamento e pensamento-da-poética é substituir a posição desse sujeito distanciado do mundo pela *ex-peausition* na qual se tocam e se transformam as linhas da própria partilha do próximo e do distante, do dentro e do fora, levando a experiência do imensurável, do sem medida comum, à fricção de ordens de grandeza heterogêneas, ao longo da qual as pulsações da matéria fazem vibrar as variações qualitativas, diferenças intensivas e oposições sistêmicas em correlação. Por isso, Valéry pode compreender a crise aguda que se abre no estranhamento entre as escalas de inteligibilidade das instituições políticas da Europa goetheana e as diversas escalas rentabilizadas pelo saber técnico biopolítico, ao mesmo tempo em que assume e modula tal estranhamento na prolongada hesitação poética/pensante do pensar/poema.

dissonância que, como vimos, longe de se afirmar no interior de um campo estruturado e homogêneo de oposições (caso em que uma identidade anterior é sempre pressuposta) – se ergue na hesitação entre o arbitrário e o necessário atravessando a correlação de variações, diferenças e sistemas heterogêneos. Na prolongada e hesitante lida com essa heterogeneidade, a poética de Valéry enfrenta a aceleração técnica da *machine à vivre* sem recair em lamento nostálgico pela perda do mundo da vida, uma nostalgia que não deixaria de evocar a frustração do discípulo ao encontrar o Fausto valeriano em “Lust”. Diante dos novos dilemas fáusticos, tal gesto seria presa das estratégias diabólicas mais banais (OEII, p. 308-315).

Vale notar que esses novos dilemas trazem fortíssimas consequências para a economia e o processo de determinação social do valor, como bem analisou Jean-Joseph Goux. Com a multiplicação de instrumentos de medi(a)ção e o surgimento de produtos sintetizando uma grande diversidade de elementos químicos e matérias-primas oriundas das mais distantes regiões do globo, torna-se cada vez mais difícil que o valor de um bem seja determinado diretamente no interior de um *Lebenswelt*, na praça do mercado, no encontro entre produtor e consumidor, sem nenhum intermediário. Multiplica-se de modo exponencial a importância da bolsa de valores como agente que media a variação do valor econômico. O número de cotações em seu bojo passa, entre 1830 e 1900, de 30 para 1000. A oscilação da medida humana comum dificulta a mensuração do valor por uma racionalização objetiva do tempo de trabalho e instiga a aparição do pensamento econômico dos assim chamados neoclássicos, que procurarão conceber uma dinâmica de determinação valorativa centrada *no sujeito consumidor*, pensado sob o paradigma do calculista *homo œconomicus* e sua conduta racional capaz de efetuar uma alocação otimizada de recursos necessariamente escassos para fins necessariamente concorrentes, como notou Foucault em suas aulas sobre biopolítica²⁶. Para Goux, já estaríamos diante dos passos iniciais da inflexão que levará à primazia do capital financeiro especulativo sobre o capital industrial do trabalho²⁷.

Nesse sentido, os conceitos forjados pelos autores neoclássicos – tais como ponto de saciedade ou máximo hedonista – ao atribuir o valor ao desejo subjetivo, unem no mesmo gesto a consagração do imperativo do gozo nas sociedades de consumo²⁸ e a transformação da economia na ciência positiva que submeterá a intensidade dos anseios e necessidades a um rigor matemático capaz de recortá-la em categorias discretas, quantificáveis e que possam compor estatísticas. Desde jovem, Valéry acompanha esse processo de perto, assistindo a cursos de Charles Gide, tio do romancista, ou publicando

uma resenha crítica ao livro *Elementos de Economia Política Pura*, de Léon Walras, dois grandes expoentes do novo pensamento econômico (OEII, p. 1443). Publicada em 1896 e contemporânea da composição de Monsieur Teste, essa resenha já apresenta um elemento fundamental do curso de poética: a busca de um rigor que não seja meramente estatístico. Segundo Valéry, o trabalho de Walras falha na “análise primitiva dos fatos, que deve preceder a análise matemática”. Segundo o então jovem escritor, se o objetivo é fundar uma economia matematizada, então a parte mais importante do trabalho estaria não nos cálculos em si, mas na consistência das funções e definições, no limiar do qualitativo e do quantitativo, entre o espírito de finesse e o de geometria (cf. CHII, p. 994-995, 1038-1039). Afinal, no momento em que se começa a calcular, “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” (OEII, p. 1444)²⁹.

Vale notar que o poeta, contabilizadas as críticas a Walras, não se volta contra o intento de matematizar a economia por si mesmo, apenas demanda mais refinamento e consistência para suas definições iniciais. Veremos essa exigência de rigor ser isolada ao plano das abstrações e levada ao extremo na composição de M. Teste, face velada do Solitário. Essa personagem valeriana vive de pequenas operações na bolsa, não retorna nem mesmo o “bom dia” e se mantém à distância de tudo que não seja operação pura e abstrata. Como nota Goux, o especulador financeiro que é Teste conduz a abstração do capital um passo adiante em relação ao típico usurário, aquele que, ainda na praça do mercado, faz uso do dinheiro – do equivalente geral – para se envolver nos dilemas das pessoas que manipula e com as quais está, apesar de tudo, envolvida (o modelo visado por Goux é o Gobseck de Balzac). Teste, por sua vez, está sempre apartado dos dramas humanos, purificado de toda *bêtise*, fiando-se apenas em operações flutuantes e nunca na vida cotidiana. Por isto, o diabo cético e especulador do primeiro diálogo do Fausto valeriano foi substituído por um demônio sempre ridicularizado por sua credulidade: um Mefisto capaz de atingir o mesmo *sommet* de abstração e soberania pura do Solitário-Teste simplesmente não faria pactos (pois, como veremos, ele já ganhou), nem mesmo se interessaria em se envolver nas peripécias de Fausto. O especulador da bolsa só lida com abstrações e mesmo seus riscos são mensuráveis em variáveis estatísticas, não em dramas ou comédias para teatro. Pior que o típico usurário do romance realista, ele seria “realmente bem pior que o diabo” da tradição fáustica, cujo intelecto calculador, como Shylock de Shakespeare, ainda é ludibriável pelo quiproquó das aparências mundanas³⁰.

Afinal, entre um e outro, dá-se uma grande transformação na própria gênese da vida e da linguagem cotidianas, do senso comum, da medida humana e mesmo da noção de um equivalente geral, que deixariam de estar atrelados a um esquematismo sensorial socialmente definível e generalizável para se transformarem em variáveis em flutuação contínua, não mais que equilíbrios instáveis e momentâneos de forças concorrentes³¹. A era da universal reportagem, marcada pela ‘nova credulidade’ devotada ao ídolo do cada vez mais rápido e intenso, da democracia de massas – o formigueiro humano visado pelo *streben* do Fausto goetheano³² e cuja realização inquieta o célebre ensaio valeriano “La Crise de l’Esprit” (OEI, p. 994) – é também a era da especulação sobre as médias flutuantes dos índices e informações, a soberana potência da *BÊTISE MOYENNE*, como diz o esboço de um possível prólogo no céu para o Fausto valeriano (NAF 19041, f. 58).

Nas reflexões do curso de poética, a perda da medida humana é o ocaso de toda noção de saber como adequação, em favor de leis estatísticas ou estocásticas; um rigor quantitativo obtido a partir de tal número de observações substitui o antigo modelo da verdade (NAF 19094, f. 14). A própria linguagem cotidiana passaria a operar por uma dinâmica estatística para Valéry (NAF 19094, f. 167), como vimos no capítulo anterior, ao falar da sedimentação homogeneizante do sentido das palavras no dicionário, feita a partir da con-fusão de práticas e maneiras de ver heterogêneas (CHI, p. 388). Do mesmo modo, a nova ciência será “uma gigantesca operação ofensiva contra 1º o bom senso e o senso comum”, substituídos por médias extraídas estatisticamente da experiência bruta. Com isso, o saber técnico-científico se torna uma política de resultados, “e conta apenas com sucessos pela boa razão de ser feita exclusivamente de sucessos”³³ (NAF 19094, f. 29), reduzindo-se à produção de receitas infalíveis – seu capital incorruptível – que o cientista criou de modo a poder ser refeita e reproduzida por qualquer um, desde que respeitadas as condições iniciais exigidas (NAF 19093, f. 10, 180):

A ciência... tem por finalidade (moderna) a formulação de receitas que todo o mundo pode aplicar. E isso é o grande fato novo, que permitiu a transformação industrial do mundo moderno. A IMITABILIDADE. A potência de ação sem discursos inúteis. Tudo o que não é necessário para descrever e prescrever uma ação é eliminado. A perfeição da Ciência moderna se faz a esse preço. A curiosidade em si e para si, os desenvolvimentos ditos “filosóficos” são, no fundo, anticientíficos – eles não são mais CIÊNCIA-OURO. A questão Por que, a questão Como nos aparecem então, mesmo nos casos mais favoráveis, como demandas de receitas de ação (NAF 19094, f. 22³⁴)

Eliminando tudo aquilo que não pague imediatamente em ouro, ou seja, todo discurso que não sirva à reprodução do resultado previsto na receita, inclusive questões relativas ao porquê e ao como eventualmente estendidas para além desse mesmíssimo resultado, a nova ciência substitui o paradigma do saber pelo do poder, constringendo cada vez mais os antigos valores fiduciários – que impunham o curso forçado de suas palavras em troca de ações concretas e hipotecavam indefinidamente a dívida então empenhada: “O poder do saber devora o saber... diminuição de todos os valores fiduciários (Ruína do senso comum, das tradições, das crenças)”³⁵ (NAF 19094, f. 21). Em outras palavras, ao se pautar pela exigência contínua do pagamento em ouro, ou seja, a reprodução exata dos resultados visados pela receita, a nova ciência deprecia os velhos valores fiduciários que, presentes no senso comum, em crenças ou em tradições, orientavam a ação humana em diferentes instituições – políticas, religiosas ou jurídicas. Contudo, seria precipitado afirmar que, com isso, a fidúcia é superada. Afinal, uma dinâmica igualmente fiduciária – e mesmo talvez mais sutil – é posta em cena pelas novas práticas científicas, dado que nelas, e ainda na esteira do “como se” fundador da economia política moderna...

A noção de realidade se esvanece – como limite.

Não restam mais senão correspondências ATO: Fenômenos.

Donde essa reação sobre a *confiança* no espírito ou melhor em sua função, que cessa de ser transcendente pois são resultados exteriores que o justificam e julgam suas antecipações.

(NAF 19094, f. 24, grifos nossos)

Ou ainda:

A verdade é cada vez mais reduzida à propriedade das representações ou expressões verbais que são verificadas regularmente por um resultado de ação.

Os ex-problemas; Matéria Espírito. Liberdade Determinismo. “Mundo exterior”. Realidade. Origens e teleologias ! (Nessa matéria, os enunciados importam mais que as soluções – passagem da não linguagem para a linguagem e da linguagem a [ilegível]).

Em suma, tudo que é verbal deve a partir de então ser avaliado como tal: não se sai mais do grupo linguagem.

Ora, isso é PURAMENTE FIDUCIÁRIO.

Aqui se coloca uma questão: relativa aos valores afetivos. Os valores de ação (ou OURO) estão ligados a isso. A ideia A tem, suponho eu, valor de ação virtual. Tenho a receita (SE FAÇO A, SEGUE-SE B). Mas por que eu faria A? E com qual energia? (NAF 19094, F. 76)³⁶.

Deixada em suspenso, a interrogação final sugere que a adoção das condições iniciais prescritas pelas receitas da ciência moderna não se justifica por si, carecendo não de um crédito fiduciário a ser posteriormente quitado, mas de uma homogeneização anterior de nossos anseios e nossas necessidades em conformidade com os cambiantes pressupostos dos diversos dispositivos técnicos presentes nas diferentes esferas da vida, donde se retiram as médias pautadas pela imitabilidade geral (NAF 19101, f. 70; 19094, f. 8, 20), pela regulagem flutuante dos corpos e seus regimes de desejo³⁷. Portanto, se recebemos diretamente em ouro todas as benesses da tecnologia moderna, é porque já conformamos nosso desejo, já pagamos com nosso próprio corpo e nem sabíamos: “A organização sempre mais perfeita da vida nos capta numa rede, cada vez mais apertada, de regras e exigências, das quais muitas nos são insensíveis! *Não temos consciência de tudo a que obedecemos. O telefone toca e corremos até ele*”³⁸ (OEI, p. 1038). Por isso, talvez seja mais exato dizer que a nova ciência, em vez de anular os valores fiduciários, desloca o seu lugar em relação ao ato: no caso do papel-moeda emitido por instituições tradicionais (direito, filosofia, política etc.), a fidúcia correrá à jusante; no caso do poder fazer da técnica e das receitas de ação que tendem a produzir o resultado-ouro esperado, a fidúcia já correu à montante^a – e é à montante que se abre o reino onde o Solitário M. Teste, já vitorioso de qualquer pacto, só precisa aferir o resultado de suas especulações sobre o inconstante senso comum, a *bêtise moyenne* da sociedade massificada.

Após a observação da diferença entre a determinação do valor na *poiésis da ciência* – com sua transformação técnica do real bruto e do material perceptivo inicial – e a determinação do valor na *poiésis das convenções fiduciárias à jusante* – com seu manuseio de ideias de homem ou de real – seria possível apreender o que está em jogo na *poiésis da obra de arte*, pois será nesse momento que a hesitação prolongada talvez mostre toda sua força: *afinal, seus ideais quasi-matéricos realizados em ato* (NAF 19094, f. 68) *hesitam entre voz e pensamento, entre ser e convenção, entre presença-ouro e ausência-papel-moeda, entre desejo e satisfação, driblando assim toda fidúcia, toda injunção a crer ou obedecer, esteja enunciada à montante ou à jusante, posta seja*

^a Se, com a fidúcia à jusante, o ato, tal Justine, só conhece a representação do desejo, com a fidúcia à montante, o ato, tal Juliette, só goza o desejo representável. Como mostra Livia Gomes (2017, p. 75) a obra de Sade perfaz, no fim do século XVIII, uma perspectivação contínua e equívoca da oscilação presença-ausência, desejo-representação, lidando, por certo, com uma historicidade outra de corpos, discursos e questões. Nesse sentido, vale notar, se necessário, que o diálogo com as transformações técnico-econômicas do século XIX se justifica por acionar um denso movimento na própria escritura valeriana, e não pretende afirmar uma causa necessária ou suficiente unicamente a partir da qual seriam legíveis os dilemas das (des)medidas heterogêneas do corpo e da linguagem.

como coerção a acreditar num ideal unívoco supostamente capaz de orientar a ação presente e compensá-la no futuro, seja como obediência e satisfação atual de uma necessidade biológica unívoca determinada previamente pelos dispositivos técnicos;

A ARTE, o Inútil e o arbitrário como domínios e recursos de ação: ação sobre as coisas, ação sobre os outros, combinadas. É dar poderes de ação às produções “aberrantes”, ou seja, não controladas por condições finitas da vida. *Não determinadas por uma necessidade não equívoca do organismo*, - sensações localizadas e devendo ser amortizadas, apagadas por uma satisfação finita. Essas produções aberrantes podem se continuar infinitamente, e só se concluírem por interrupção. Contos, sonhos. Desdobramentos ilimitados. Narrativas etc (NAF 19094, f. 18, grifos nossos³⁹).

A arte liberta o corpo de toda funcionalidade biológica não equívoca, pautada por uma norma única⁴⁰. Como isso é possível? O ato poético que produz e interpreta a obra artística é o objeto principal das interrogações empreendidas pelo curso dado por Valéry no *Collège de France*. Para o poeta francês, ele seria a única experiência capaz de driblar, de não se deixar capturar pelas injunções fiduciárias à jusante e à montante, pois cria e prolonga continuamente um *estado* de hesitação entre *estados* heterogêneos, entre o ideal e o material, ser/presença e convenção/ausência: “O problema só poderia ser o de como ‘potências’ tão heterogêneas quanto *sound and sense etc.* se comporem tendo em vista formar um sistema transitório complexo dotado de existência estética”⁴¹ (CHII, p. 1053, 1944). O universo objetivo dos sons, formas e palavras é aquele ao qual se poderia conferir o máximo de subjetividade (NAF 19094, f. 167), a linguagem sendo, com isso, caso paradigmático de acoplagens, de *relais* entre materialidades heteróclitas – som, sentido e sintaxe; elementos sensíveis, significativos e formais; corpo, espírito e mundo (CHI, p. 293, 1939). Tal paradigma parece guiar o poeta em sua reflexão sobre os instrumentos técnicos: se a multiplicação das acoplagens intermediárias estorva toda noção determinista de verdade ou medida de bom senso comum, é não só porque os *relais* são capazes de enviar sinais de uma ordem de grandeza estranha à nossa, *mas também porque os próprios relais nos são heterogêneos*, uma heterogeneidade que aliás é constitutiva de nossa percepção^a (NAF 19094, f. 13); com isso, à medida mesma que

^a Pois, como visto no capítulo anterior ao analisar a modulação auto-hétero-afetiva, a sensibilidade mesma seria feita de *reenvios*, com os sentidos vibrando uns sobre os outros, sobredeterminando-se em reciprocidade. Daí que um campo de sensações só possa ganhar sentido em conjunto associativo com outro campo, *heterogêneo*, de sensações. Vale lembrar que a linguagem verbal mesma é feita de material sonoro sedimentado em fonemas combinados para se associar ao material heterogêneo de outras sensações, pensamentos e experiências (Nancy, 2002, p. 22-23; Maniglier, 2006, p. 300-333).

surgem “efeitos visíveis que não podem se reportar às causas relacionadas à nossa sensibilidade”, torna-se mais densa, mais espessa a diferença material no limiar entre as acoplagens, que fazem agir “o que víamos, tocávamos e podíamos manusear sobre o que víamos, tocávamos e podíamos manusear”⁴² (NAF 19094, f. 22).

Estaríamos assim em condições de melhor apreender a diferença entre a reação de Valéry e de Husserl diante da heterogeneidade das acoplagens e ordens de grandeza. Como visto, o último não vê outra saída que não reenquadrar as atividades científicas dentro de um *Lebenswelt* filosoficamente pensado como dimensão antepredicativa cuja fenomenologia ainda seria capaz de apreender uma medida a espelhar no fim das contas uma face humana bem conhecida – “pois a verdadeira natureza, no sentido das ciências naturais, é obra do espírito”⁴³. O escritor francês, diferentemente, não procurará nem reconstruir o senso comum fiduciário e qualitativamente posto sobre a heterogeneidade das acoplagens, nem ficar incólume frente à especulação flutuante que as transforma em variáveis puramente quantitativas e estatísticas, mas comporá um ato poético hesitante entre medidas e acoplagens heterogêneas, delas extraindo a força e a forma de uma experiência delongada e desacelerada de contraflutuação e apreensão de seus detalhes cada vez mais sutis. Tal hesitação entre as potências heterogêneas do som e do sentido, da voz e do pensamento prolonga-se assim sobre o próprio limiar dessa heterogeneidade ser e convenção, natureza e cultura, tendo a produção natural das tecelãs do acaso, a *natura naturans* da concha de Eupalinos – como seu limite e modelo inesgotável (NAF 19093, f. 192; OEI, 886-907; OEII, p. 123-147).

Com isso, o infinito buscado pelo ato poético de Valéry será uma virtualização em ato (NAF 19101, f. 8), uma operação inacabada, reiterável, sempre já aberta ao recomeço e em contato contínuo e hesitante com o acaso: “Paradoxo. O homem tem apenas um meio de dar unidade a uma obra: interrompê-la e retomá-la”⁴⁴ (OEII, p. 627); “por que não um giro de espiral a mais? Assim o pensamento, assim o infinito”⁴⁵, diz o caramujo que volta seu olhar à própria concha (XIX, p. 147). Isso não significa que o conceito de infinito atual seja deixado de lado em favor da pura contingência do infinito potencial, significa apenas que essa união entre infinito e ato *não se configurará* como *unidade sintética da variação* – seja ela formada por juízo sintético a priori em acordo com suas condições transcendentais de possibilidade ou por juízo especulativo opondo o ato e suas condições históricas de possibilidade – gestos que são recusados pelo poeta francês por recaírem numa dinâmica reflexiva presa aos limites do “como se” pactuado fiduciariamente, como observado. Inversamente, o infinito estético em ato concebido

por Valéry virtualizaria a própria enunciação, que se faz presente como prolongamento e repetição do “gesto de bater com golpes de martelo, sem bigorna, nem martelo. Tal possibilidade mímica – é o infinito, nada mais⁴⁶” (XXIX, p. 360^a). A poïésis artística seria capaz de manter essas operações em transformação e em inacabamento constante, sendo “a virtualidade a essência desses produtos da sensibilidade. Virtual é isso que é dado se o atual é dado... O que é dado é mais do que o oferecido”⁴⁷ (NAF 19101, f. 8). Ou seja, o ideal quasi-matérico do infinito estético em ato como fazer do virtual *no* real:

A strange philosophy = the virtual in the real.

Não podemos imaginar um movimento sem com isso imaginar outros, instantaneamente recusados (...) Essa infinidade não é entrópica, pois conserva a conceitabilidade de toda e qualquer mudança, não há nela destruição ou dissipação definitiva⁴⁸ (XXVIII, p. 530).

Em outras palavras, em vez de procurar uma medida humana *refletida* nas condições de possibilidade do ato (relação ato x potência) – e cuja *reflexão* apreende a forma do movimento, a limitação do ilimitado, a unidade sintética do processo – o ato poético valeriano hesita entre medidas heterogêneas e se prolonga no limiar entre elas, virtualizando-se em ato, suscitando o movimento da forma, (i)limitando o limite. *Em Valéry, o poema não atualiza o infinito, mas infinitiza o ato. Trata-se de experimentar o infinito estético em ato não como atualização do infinito, mas como infinitização do/no ato.* Em seu limite ilimitado, a infinitização do/no ato desconstrói a oposição metafísica ato/potência, pois, como temos visto, nela não há potencialidade ou horizonte prévio de

^a – ou ainda esse fragmento do cahier XXVII, p. 533, escrito entre julho e setembro de 1943: “O infinito é o ato de crescer [*accroître*], desligado do que ele cresce [*accroît*] – e da própria grandeza do acréscimo [*grandeur de l'accroissement lui-même*]. Esse ato tem dois modos: ele consiste ou em um ‘prolongamento’ (ou uma extensão ou inflação – não há um 3º gênero) ou de uma repetição”. Na *contradição* entre o ato e seu entorno – ali onde o inacabamento infinito do ato de fazer encontra a finitude inacabada do feito – o gesto (o dizer, a enunciação) é liberado (do dito, do enunciado), mas à condição de assumir essa equivocidade entre obra e *desoeuvrement* no próprio ritmo de interrupção e retomada, prolongamento e repetição, como vimos ao fim de “L’Ange”. Em outras palavras, o ato assume o estatuto mesmo dos números mais sutis derivados da sobredeterminação dos componentes heterogêneos da experiência poética, a incalculável série decimal extrema que se automodula entre o prolongamento e a repetição, nem contínua, nem discreta, nem univocamente ligada à ordinalidade do que se cresce, nem univocamente ligada à cardinalidade do acréscimo. Se na tradição metafísica ocidental, o espírito só conhece o infinito da multiplicação ordinal de números inteligíveis, e o corpo só conhece o infinito da segmentação cardinal dos números sensíveis, e, nos dois casos, não se chega jamais a uma mutação de natureza – “um corpo, por menor que seja, não se torna um incorporeal, um incorporeal, por mais particularizado que esteja, não se torna um corpo. Pois as divisões do corpo são corporais, as diferenciações do incorporeal são formais” (Hadot, 1990, p. 62) - o ato poético valeriano se infinitiza numa espiral ao mesmo tempo quasi-matérica e quasi-incorporeal, entre o qualitativo e o quantitativo, a grandeza e o número, sobredeterminando o inteligível e o sensível numa voragem que desconstrói a oposição constativo-performativo, relacional-ontológico (Wagner, 2011; Hadot, 1967).

expectativa do qual viria se desdobrar o ato; muito pelo contrário, é pela dobra, pela *contradição* do próprio ato sobre si mesmo que a relação com o seu entorno, com o que está fora dele é acionada em suas múltiplas e recíprocas variações. Assim, longe de confirmar sua remissão a um suposto grupo continente de todos os outros ou a um contexto guardando as condições de possibilidade do ato, o infinito estético hesita sobre o próprio limiar que partilha continente e conteúdo, parte e todo, o ato e seu contexto, criando assim um espaço de reenvios, de voragem entre diferentes modos de agenciar os pontos de viragem entre esses polos, ou seja, entre diferentes articulações todos/partes, continentes/contêúdos, contextos/atos que são mobilizados e colocados em variação durante a hesitação prolongada^a.

Poderíamos dizer que, na atualização do infinito, a relação continente-conteúdo (ou parte-todo) se dá numa expectativa de *confirmação* – que pode se realizar também de modo negativo⁴⁹. Observar uma dada experiência refletindo a totalidade do processo asseguraria (ou negaria como falsa) a conformidade ato-potência, e o decalque dessa conformidade – cuja apreensão sempre escópica e reflexiva esteve na base dos muitos debates acerca de suas estratégias simbólicas e alegóricas de efetivação⁵⁰ – sublimaria a materialidade da enunciação – mesmo quando essa é mobilizada no interesse de falsear um regime de relações posto – e anularia o valor de uso do material (sonoro, gráfico etc.) incrustado no ato enunciativo e sustentando o “como se” do pacto: é o caso do papel usado no papel-moeda fiduciário, como observado. Inversamente, na infinitização do ato, a relação continente/conteúdo não será jamais confirmada, mas sim *dobrada em equivocidade*, prolongando a hesitação no limiar da partilha entre eles: “meu espírito

^a Nessa dobra que virtualiza o ato e aciona a variação dos contextos com os quais se interage, abre-se uma distorção no próprio tecido da historicidade, gesto que, longe de buscar uma reminiscência totalizadora do que ficou para trás ou pactuar uma expectativa segura do que virá à frente, faz durar um momento que não acumula passado especulando futuro, mas faz advir uma relação entre tempos não lineares, ao mesmo tempo mutuamente implicados e reciprocamente irreduzíveis (Provase, 2016, p. 21-23; Safatle, 2016, p. 115), um desvio intempestivo, extemporâneo, anacronismo que não anula a diferença histórica, pelo contrário, sustenta-se na própria heterogeneidade das temporalidades que se equivocam. Esse modo de pensar o funcionamento da historicidade, chamada por Lucius Provase de *historicidade distorcida*, começaria a se esboçar na escrita valeriana, no intuito de pensar a era do mundo finito, em que “todos os temas políticos estão emaranhados e cada acontecimento que vem a se produzir toma imediatamente uma pluralidade de significações simultâneas e inseparáveis” (OEII, p. 936), um emaranhamento múltiplo, aberto à historicidade radical do acaso justamente por conta da dobra no ponto de *distorção* entre os regimes de historicidade implicados, que ali se interpenetram e se sobredeterminam em equivocidade, evitando que um se soberanize sobre o outro, prolongando-se irreduzíveis a todo enclausuramento arqueológico ou teleológico historicista. Cf. artigo de Matiussi (2008) sobre a extemporaneidade do ato poético valeriano, de seu implexo atual e virtual, dialogando com o texto de Derrida sobre as fontes de Valéry (1972, p. 325-363).

contém um mundo que contém meu corpo que contém meu espírito e...”⁵¹ (VIII, p. 241). Com isso, abre-se um espaço de reenvios e de sobredeterminação mútua entre totalidades virtuais, uma experiência que não limita o ilimitado, mas opera no ilimitado do limite^a. Consequentemente, a presença-ouro e a ausência papel-moeda, o valor de uso e o valor de troca se virtualizam em ato e se redeterminam infinita e reciprocamente – como já observamos, na hesitação entre o som e o sentido, corpo e linguagem, ser e convenção, a mudança de um provoca a mudança de outro, e mais que oscilar entre um e outro, oscila-se entre diferentes modos de combinar um e outro, entre uniões singulares do dado e do construído (CHII, p. 1990).

Assim, a diferença entre o infinito do Fausto de Valéry e o infinito do Fausto de Goethe se revela mais claramente: como percebe Maurice Blanchot, o último se esforça em direção ao Todo, sua aspiração infinita evoca a hora absoluta “em que do excesso de oposição nasce um acordo – aquele que leva ao fim da História”; o primeiro, por sua vez, prolonga o infinito em uma *finição* contínua, esvaziada de toda escatologia: no ato poético valeriano, a hesitação entre a voz e o pensamento, entre o dado e o construído, o ser e a convenção “não tem fim senão para continuamente findar e se saber finita”^b. Não se trata mais de fixar o momento por um decalque reflexivo entre ato e processo, mas de prolongar-se – retomando-se incessantemente – junto à própria apreensão do instante como “nó do inatual... que explica o famoso momento ‘para’...”⁵² (NAF 19041, f. 111). A diferença entre os dois conceitos de infinito atingiria, portanto, até mesmo o “para, momento” de Fausto, que – como diz Valéry em um trecho dos *cahiers* escrito pouco

^a Esse gesto de demorar-se no ilimitado do limite certamente guarda profundas afinidades – e, como também veremos, intensas decisivas diferenças – com a transgressão e a ausência de obra concebidas por Foucault nos anos 1960 para pensar o estatuto da sexualidade e da literatura no espaço da experiência que é a morte de Deus. Tal morte, “ao retirar de nossa existência o limite do ilimitado, ela o reconduz a uma experiência em que nada pode mais anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência por consequência *interior* e *soberana*. Mas tal experiência, na qual estoura a morte de Deus, descobre, como seu segredo e sua luz, sua própria finitude, o reino do ilimitado do limite...” (1963, p. 262). Com efeito, a partir daí, a (i)limitação do limite, do limiar continuamente refinado pelo ato poético em *contradição* e virtualização, foi objeto de diferentes interrogações, sendo retomada mais recentemente, dentre outros, pelas reflexões de Michel Deguy na França (2009, p. 13; 2012, p. 57-59) ou de Alexandre Nodari (2014), no Brasil.

^b “n’est sans terme que pour continuellement finir et se savoir finie” (1984, p. 285). Trecho retirado do artigo sobre “Valéry et Faust” de *La Part du feu*. Essa (in)finição contínua do infinito estético no ato poético, evocada em meio à era do mundo finito que com Valéry começava, anima a reflexão de Michel Deguy sobre a atmosfera fortemente escatológica da cultura contemporânea globalizada, assombrada que ela é pela possibilidade – antes nuclear, agora ambiental – de fim *do* mundo. Em diálogo com Valéry, Deguy busca nessa (i)limitação do/no limite a experiência de um fim *no* mundo – transformação alternativa à obstinação paralisante e conformista com o fim *do* mundo (2009).

depois de preparar e enunciar o *Discurso em Honra de Goethe* – se transforma agora no ato mesmo de fixar prolongando-se, diferindo-se e reiterando-se no infinito estético:

Mas Goethe – “Para, momento” e o artista ensaia fixar esse belo momento. Mas, ao ensaiar, ele aprende a ver e finalmente a encontrar em todos os momentos alguma coisa que valha ser fixada. E mais. Ele chega mesmo a sentir que é o ato de fixar (ou o desejo) que é o importante, o não-vão, o que salva a pobreza dos objetos e pode fazer do homem um salvador dos fenômenos. E mais ainda – a excitação que nos dão certos objetos – paisagem, beleza corporal etc. –, a espécie de infinito que chamei de estético – e que consiste na retomada (do desejo) resultando da possessão – nos faz desejar, ademais, engendrará-lo e provocá-lo ad libitum (CHII, p. 968, 1934)⁵³.

Em outras palavras, a transformação do pacto encenada por Valéry no terceiro Fausto implicaria igualmente uma metamorfose na aspiração mesma que o enseja. No lugar do “para, momento” a ser suspenso, refletido e decalcado de/em suas condições de possibilidade (que guardariam a forma do movimento possível), surge um ato de fixar em (in)finição contínua, modulando a força e o movimento da forma, equivocando e sobredeterminando desejo e posse em hesitação prolongada, o pacto e suas aspirações em *contradicção* enunciativa.

Por isso, o gesto de “Ultima Verba” e seu “para, vencedor, *nesse* momento” – o instante sublime da vitória, da máxima efusão de alívio após a guerra e de abertura para um recomeço – *adensaria* em suas poucas palavras o problema fáustico intensamente presente na escrita de Valéry dos anos 1940, tendo, assim, seu inacabamento ressoando igualmente sobre as margens do ciclo fáustico: ali mesmo onde a economia política e literária moderna deseja instituir uma ficção de origem capaz de efetuar univocamente a passagem entre natureza e cultura, dado e construído – criando o pacto cuja assinatura, preferencialmente em sangue, sacrifica a existência material do próprio ato de pactuar (o papel do contrato ou do papel-moeda, a enunciação) em nome do reenvio derradeiro ao significado transcendental, *ultima verba* que lançam um véu diegético unívoco sobre o *mépris* fundador de toda conformidade equivalente – o ato poético valeriano vem se infinitizar, quasi-matérico, pela *contradicção* entre discurso e dicção, voz-pensamento, modulando e refinando infinitamente a partilha e as combinações heterogêneas do corpo e da linguagem, ser e convenção.

Com isso, ele *sobredetermina* o “como se” – que então deixa de ser o *elo de uma equivalência homogênea* para se tornar o *elo de uma equivocidade entre heterogêneos* – e aciona a hesitante *contradicção* do pacto que o inscreve e ex-creve⁵⁴, pacto não mais

assegurado e assombrado por uma assinatura soberana – tal como o crédulo Mefisto ao oferecer seu pulso para assinar em sangue, sendo ridicularizado por Fausto, que conhece o valor fantasmático de um papel escrito na era da inflação publicitária (OEII, p. 305) – mas aberto e equívoco, tal como as investigações acerca do mundo finito realizadas pelo diabo e por seu sócio (OEII, p. 290-305), ou as interações entre *Éros e Nous* no texto e nos duos que Lust e seu amante entretecem diferentemente juntos (OEII, p. 317-331), ou ainda a transfiguração em refinamento *inachevant* de todas as personagens da *féerie* do Solitário (NAF 19038, f. 90-122), equivocidade, enfim, entre os sistemas e materiais heterogêneos que, no poema, se sobredeterminam e se transformam reciprocamente, na busca espiraladamente aberta de seus matizes mais sutis.

Eis aí a força da poesia como política do pensamento.

Para apreender as consequências dessa e(qui)vocação do “como se” pactuado, é preciso perceber que a *contradicção* hesitando entre as acoplagens e escalas de medida heterogêneas de *lógos* e *phoné*, ao sobredeterminar o pacto e suas aspirações, também sobredetermina desejo e satisfação, produção e consumo, escrita e leitura. Afinal, se a infinitização do ato poético refina o limiar presença-ausência e escapa da fidúcia tanto à jusante quanto à montante, não sendo nem univocamente ser, nem univocamente ficção; nem univocamente papel, nem univocamente ouro, é porque ela retarda, alonga, alenta a passagem continente-conteúdo, meio-fim presente em toda acoplagem e desconstrói as hierarquias nela habitadas, desdobrando a hesitação igualmente aos polos do trabalho e do dispêndio, e aos limites entre o fazer do produtor-escritor e o fazer do consumidor-leitor, dois sistemas de atos ao mesmo tempo mutuamente implicados e reciprocamente irreduzíveis um ao outro, heterogêneos em suas escalas e grandezas de tempo e espaço, energia e matéria, como, aliás, Valéry afirma já na *Première Leçon* (OEI, p. 1346-50).

Considerações sobre a vontade de potência nos afazeres do espírito. É possível distinguir aqui duas espécies dessa paixão do espírito que é vontade de potência. Uma visa à posse de uma clientela: ela é como que virada em direção ao universo social; seu objetivo é, portanto, finito: trata-se, em resumo, de um verdadeiro gosto pelos outros. A outra paixão é uma das mais singulares afecções da alma que seria possível observar. Para passar da primeira para a essa última, basta conceber o leitor eventual como dotado de uma exigência infinita, que não é outra senão o produto da paixão mesma do autor. Nesse último

caso, quando obra há, e qualquer que seja o feliz sucesso dessa obra no meio, ela será sempre considerada por seu autor como puramente preparatório e não conta nada aos seus olhos (NAF 19094, f. 221)⁵⁵.

Ou ainda nessa outra nota do curso de 1943-1944:

No produtor, 2 espécies.

Uns colocam seu desejo nos efeitos exteriores de sua obra – Os Outros – e se dividem eles próprios em criados pelos Outros – criando-se Outros, mas é preciso outros.

Ao passo que para a segunda espécie basta-lhe um Outro que é eles mesmos (*aquí intervém o infinito*) (NAF 19104, f. 4)⁵⁶.

O artista é o infinito em que produção e consumo, o Si e o Outro se encontram e se sobredeterminam reciprocamente, acionando um “sistema capaz de modificações, de valores variáveis”, um “eu” múltiplo e não múltiplos “eus”, como observamos no capítulo anterior, e não definido, pois deve se modificar de acordo com as virtualidades desconhecidas de si e das circunstâncias, cada modificação sendo uma variação, “um desvio do eu que nós conhecemos em nós e que era conhecido em nós” (NAF 19104, f. 11^a). Seria possível dizer que a linguagem mesma só existe sob a condição de sustentar tanto a implicação quanto a irreducibilidade recíproca, mas também recursiva entre os sistemas de atos do produtor e do consumidor, sem isolá-los nem autonomizá-los um do outro^b. Assim, por um lado, se a prosa comunicativa confunde diferentes maneiras de ver, se ela homogeneiza práticas e ordens de medida heterogêneas, é porque...

O universo social e econômico tende a fazer para si um universo métrico, ou seja, no qual a unificação, a identificação, a repetição dominam – ou seja, a independência da produção em relação às condições singulares, o consumidor... (NAF 19101, f. 70)⁵⁷

^a “Posso eu fazer melhor do que invocar minha própria experiência? (...) / Existe apenas o Eu [*Il n’y que du Moi*], não como pessoa definida – indefinível, uma pessoa só é definida por outros e por essa emanção de outros que é a lei – // Mas o Eu como sistema capaz de modificações, de valores variáveis [*Mais du Moi en tant que système capable de modifications, de valeurs variables*] – / Em suma, um Eu e não Eus – e que é, pelo contrário, não definido, pois ele deve se modificar de acordo com suas virtualidades desconhecida (sic) das circunstâncias [*En somme un Moi plutôt que Mois – et qui est, au contraire, non défini puisqu’il doit se modifier selon ses virtualités inconnue (?) des circonstances*] / Cada modificação de futuro que nós passamos é um desvio do Eu que nós conhecemos em nós, que era conhecido em nós e que se torna para nós ou estranho ou acessório” -

^b Para Valéry, a palavra implica a possibilidade de hesitar no limite entre a produção e o consumo, o que estorva toda distinção categorial unívoca entre eles: “O mestre executa em seu interior a ordem que prescreve ao seu valete. E o valete comandado, se comanda. *Cada um* dos dois contém *todos os dois*. Cada um contém o sistema completo, a relação completa” (VI, 1916, p. 143). Longe de indicar um consenso mínimo para a comunicação, estaria em jogo aqui a implicação irreducível das práticas umas nas outras, a recursividade dos sistemas que contém uns aos outros, equivocando as posições do produtor e do consumidor, sobredeterminadas, por sua vez, na hesitação prolongada.

O universo social é aquele no qual o sistema de atos do produtor é independente e separado do sistema de atos do consumidor, uma separação realizada pela métrica que permite racionalizá-los segundo a *bêtise moyenne* da sociedade de massas, e produzir um *objeto útil*. Em outras palavras, a determinação unívoca do que seria tal objeto não apenas pressupõe seu consumo, mas também racionaliza sua produção. Assim, *no cours de poïétique*, um objeto útil será aquele em torno do qual duas finalidades diferentes e separadas (produzir objeto X, consumir objeto X) comandam sistemas de atos diferentes e separados, cada um deles com sua própria racionalidade homogênea soberanizada a cada momento. Por outro lado, se o ato poético se infinitiza modulando maneiras de ver, escalas de medida e práticas heterogêneas, é porque...

Os trabalhos artísticos têm interesse apenas 1º *voluptuário* (consumo) 2º *técnico* (produção). Ora, sob os dois aspectos, eles são indivisíveis, e ademais, são também inseparáveis, tanto de tal *consumidor* quanto de tal *produtor* (CHII, p. 1053, 1944⁵⁸)

Obra de arte há quando sistemas de atos heterogêneos da técnica e da volúpia, da produção e do consumo se tornam inseparáveis, mutuamente implicados e irreduzíveis entre si, reciprocamente sobredeterminados e equívocos diante de um inacabamento comum, aquele no qual virtualidades interpretativas da leitura encontram e prolongam virtualidades produtivas da escrita, como visto anteriormente (OEI, p. 1350). No intuito de sustentar tal equivocidade, Valéry equilibra-se entre duas teorias econômicas modernas do valor, como diz William Marx: a neoclássica, baseada na utilidade do valor consumo e mais próxima das questões do tempo do poeta, como visto; e a teoria clássica, fundada na utilidade do valor trabalho, mais próxima da aspiração do Fausto de Goethe^a e do pensamento marxista, cuja célebre obra – *O Capital* de Karl Marx – é lida pelo poeta e nele exerce forte impacto, na mesma época da resenha sobre o livro de Léon Walras⁵⁹.

^a O trabalho e o *streben* de Fausto estão intimamente ligados, ligação que, no projeto de colonização do mar, separa labor manual – “Carne humana ao luar sangrava/ De ais ecoava a dor mortal/ Fluía ao mar um mar de lava/ De manhã era um canal” (1981, p. 421), dirá Baucis acerca da empresa fáustica que ameaça seu lar – e labor intelectual – “Só a voz do amo efeito real produz/ De pé, obreiros, vós! O povo todo!/ Torne-se um feito o que ideei com denodo.../A fim de aviar-me a obra mais vasta/ Um gênio para mil mãos basta” (p. 433), dirá Fausto após se livrar de Baucis e Filemon e seguir com sua aspiração, um país extorquido da natureza pelo labor da multidão à disposição do engenhoso amo: “Como o tinido dos alviões me apraz/ É a multidão que seu labor me traz./ Consigo mesma irmana a terra./ Em rija zona o mar encerra./ Às ondas põe limite e freio” (p. 434), levando Fausto aos seus *ultima verba*: “A esse sentido, enfim, me entrego ardente:/ À liberdade e à vida só faz jus./ Quem tem de conquistá-las diariamente./ E assim, passam em luta e em destemor./ Criança, adulto e ancião, seus anos de labor. / Quisera eu ver tal povoamento novo./ E em solo livre ver-me em meio a um livre povo./ Sim, ao Momento então diria:/ Oh! Para enfim – és tão formoso!” (p. 436).

Ora, se o valor trabalho visa uma utilidade fiduciária à jusante do ato – *medida pela representação de uma promessa de redenção*, tal como aquela a instigar a sensação de dever cumprido e a realização das vocações intramundanas sob o paradigma da ética protestante do trabalho⁶⁰ –; o valor consumo visa uma utilidade fiduciária à montante do ato, *medida por um gozo que já foi submetido às injunções biopolíticas*, às especulações sobre a *bêtise moyenne*^a. A utilidade do valor trabalho conhece apenas a representação do desejo, a utilidade do valor consumo goza apenas o desejo representável⁶¹. Assim, para confrontar as especulações da bolsa de valores da utilidade consumista sem recair nas injunções fiduciárias que creditam e impulsionam o valor trabalho, indefinidamente hipotecando sua redenção (*rachat*), o infinito estético em ato não produz nem a obra útil exigida pelo mercado, nem a obra autônoma pensada por um marxista como Adorno⁶², nem a (ausência de) obra em dispêndio infinito concebida na mesma época por Bataille (e depois por Foucault)⁶³, mas uma obra modulante e inacabada, em contato com o acaso que ao mesmo tempo a leva ao público e a mantém em curso de produção. Isso permite que Valéry, na esteira de Edgar Allan Poe, assuma a produtividade do efeito a ser criado no leitor – efeito cujo *charme* ou feitiço não é mais remetido ao vínculo do belo com um universal sob o horizonte do sistema da natureza ou da história⁶⁴ – e, ao mesmo tempo, faça da mesma (re)criação do efeito de consumo o ensejo de (re)enunciação – de ruptura e de retomada – do inacabamento e do devir continuamente desejado que vem mobilizar o processo de produção escrita⁶⁵.

Isso é só possível porque, como vimos anteriormente, na hesitação prolongada, o ato poético se sustém continuamente sobre a passagem entre o arbitrário e o necessário; com isso, ele alimenta a sensação de que quanto mais a experiência estética é necessária e ajustada em suas articulações internas – não podendo, assim, existir senão exatamente como ela é – tanto mais é acionada a vibração do acaso latente, tanto mais se faz ressoar a impressão de que essa experiência poderia ser totalmente diferente: o virtual *no* real, o ato como acontecimento que escapa do mundo fechado do possível (OEI, p. 1357), que se ins-creve e ex-creve na historicidade distorcida, no encontro equívoco de regimes de

^a Como percebe Vladimir Safatle (2016, p. 160-188) na esteira de Max Weber, a ética protestante do trabalho e sua promessa de salvação organizam a utilidade do valor trabalho no quadro da dicotomia proibido/permitido e instigam a busca por uma autonomia visando a convergência da minha vontade com o permitido, a lei, *sua não realização dando-se como culpa*. A utilidade do valor consumo, por sua vez, submetida às estatísticas e à mensuração das performances orientada pelo binômio possível/impossível, instiga o infinito ruim da busca pelo sempre cada vez mais rápido, eficiente, intenso etc., *sua não realização dando-se como fracasso*.

relação heterogêneos que se sobredeterminam modulando e refinando continuamente a relação entre os regimes, na partilha de caos e de cosmo – do contínuo e do discreto, do soberbo-sublime e do cotidiano-coloquial, do categorial e do permutável, do qualitativo e do quantitativo – em hesitação continuamente prolongada.

Assim, se a poética valeriana – dupla, intrinsecamente equívoca, heterogênea e *inachevante* – recusa o regime de equivalências homogêneas da democracia liberal de massas e do capitalismo, não o faz tendo em vista uma redenção qualitativa decisiva, que, na graça e misericórdia *sublime* de seu excesso em relação ao universo mundano e mefistotélico dos contratos e permutações *cotidianas*, negaria e cumpriria a promessa do princípio aristotélico de equivalência, vindo *necessariamente depois* dele⁶⁶. Muito pelo contrário, na era do mundo finito, em que as abstrações e operações puras atravessam e homogeneizam escalas de medida e grandezas heterogêneas da matéria, transformando o *sale boulot* diabólico-mundano em variáveis estatísticas previsíveis, Valéry buscará suscitar e prolongar a heterogeneidade entre as diferentes práticas e maneiras de ver acionando outro modo de passagem, modulação entre elas: refinamento digestivo que não apenas implica a soberba e solenidade das mutações qualitativas, mas também as equívoca e sobredetermina, desconstruindo toda hierarquia entre os sistemas (todo *antes* ou *depois* teleológico, toda *fundação* ou *sommet* arqueológico) e acionando a força de desestabilização e hesitação prolongada do acaso na fricção e no deslize das vibratórias estrias do discreto em contato com as omnidirecionais pulsações do contínuo, hesitação que evoca e apreende os matizes mais sutis da partilha do sublime e do cotidiano^a, do qualitativo e do permutável no limite entre as acoplagens heterogêneas das diferentes práticas em interação produção-consumo (cf. OEI, p. 1351 e VI, p. 116^b)

^a Se a crítica visando uma redenção decisiva deve, no fim das contas – e só no fim, pois haveria um –, recusar o próprio ato de abstração para que a excepcionalidade expressiva da diferença qualitativa emerja, o ato poético valeriano, por sua vez, mais que recusar a abstração, recusa todas as formas não hesitantes, não modulantes, não equívocas de partilha entre presença e ausência, abstrato e concreto, mesmo quando estão em jogo as operações tidas por mais ‘puras’. Eis o ponto: prolongar a hesitação entre fatores heterogêneos é afirmar que não existe pureza absoluta, salvo como ficção heurística ou *méprisante*. Mesmo os números são equívocos (cardinal/ordinal), as operações matemáticas (álgebra/geometria; Wagner, 2011) praticadas por Valéry sob influência do intuicionismo (Mairesse, 1997). Mesmo a moeda só circula se remetida à outra moeda em sistema econômico heterogêneo, mantendo assim um teor qualitativo adverso à flutuação homogênea das conversões (Maniglier, 2006, p. 319).

^b “Em resumo, se em um discurso nota-se o jogo de uma pluralidade de funções, é possível sublinhar, graduar, intensificar, arredondar ou avivar – seja por substituições de palavras, seja por sua ordem, por silêncios, seja por intensidades, ou por intercalações – ou esquivando ou acentuando / *E essas possibilidades indicam uma pluralidade de variáveis das quais se pode dispor entre os limites das condições fixas a respeitar*” (grifos nossos).

Como afirmado anteriormente, essa “sutileza consiste em ver 10 possibilidades onde a não sutileza verá 3”⁶⁷ (XII, p. 403). Trata-se da pesquisa pelas anatomias microscópicas do contínuo, dos “números mais sutis” que se desdobram da fusão de heterogêneos: som-sentido, voz-pensamento, presença-ausência, o si e o outro, corpo-espírito-mundo, os fatores sonoros, semânticos e sintáticos da linguagem, a infinita sobredeterminação de suas ligações em um estado poético irredutivelmente inacabável (XIII, p. 823; XIX, p. 403). Com efeito, “só uma coisa importa: aquela que se esquivava, infinita, indefinidamente, à análise. Esse nada, esse resto, essa decimal extrema. E é por isso que é preciso fazer análises cada vez mais finas, cerradas, sutis, precisas – insuportáveis”⁶⁸ (V, p. 10).

A ontologia quasi-matérica dos ideais em ato no infinito estético seria, portanto, outra face das “noções quasi-quantitativas (ou seja, não numerisáveis, mas combináveis e melhor combináveis que aquelas fornecidas pela linguagem e a lógica)”⁶⁹ (CHI, p. 815) que subjazem às diferentes pesquisas dos *cahiers*. Contra o rigor puramente quantitativo e estatístico que é promovido com a ascensão das novas técnicas científicas e contra as *coisas vagas*^a impostas pela fidúcia à jusante, Valéry persegue um rigor modular, quasi-matérico quasi-quantitativo, prolongado em direção à decimal extrema, os detalhes cada vez mais sutis. Trata-se sempre de hesitar e se equilibrar entre espírito de finesse e espírito de geometria, ser rigoroso qualitativa e quantitativamente, tanto no sistema de formas quanto no sistema de forças (OEI, p. 1349; CHII, p. 994-995, 1038-1039, 1937). Do mesmo modo, nos termos da *Primeira Aula do Curso de Poética* (OEI, p. 1349), o infinito estético em ato é acionado por uma exatidão extrema, por uma voz absolutamente necessária e precisa, a única capaz de estabelecer a ligação contínua da voz que existe e a voz que vem e deve vir, de refiná-las em seu limiar quasi-matérico. A hesitação prolongada e a busca da decimal extrema só podem ser mobilizadas por um ato insuportavelmente preciso, exato; por isso, mais que dizer que o poema teria mais ou menos tal qualidade, seria mais certo afirmá-lo como “a unidade de elocução de

^a *Choses vagues* é uma expressão comumente usada por Valéry para designar ideias cuja existência depende exclusivamente do crédito, do valor fiduciário excessivo que elas exigem, *interditando a continuidade de um pensamento*. Por isso, tal valor diminui seja porque suas especulações são anuladas pela precisão do resultado das técnicas científicas (que por sua vez, reforçam as injunções de imitabilidade e de univocidade do desejo e necessidades corporais, como observado; CHII, p. 1485-1486), seja porque se refina e se precisa o *pensar em ato* acionando a hesitação e a variação da pluralidade de significações e formas possíveis (CHI, p. 1032). Os *cahiers* podem ser entendidos em seu inacabado, virtual conjunto como uma guerra implacável contra todo tipo de *Coisa Vaga* (CHI, p. 217, 1943), esforço inacabante e sem fim de precisão quasi-corpórea, quasi-incorpórea do pensar.

uma exatidão” que, contudo, solicita “incessantemente uma outra e nova exatidão”, estando “sempre por ser refeito, não porque seria imperfeito, mas, ao contrário, porque ele é, quando o é (quando cede), a cada vez perfeito”, para usar as palavras de Jean-Luc Nancy em *Fazer, a poesia*, reflexão sobre a experiência do infinito atual no poema⁷⁰.

Por isso, ao confrontar o acaso aleatório das flutuações aceleradas, estatísticas e homogeneizantes da bolsa de valores estéticos, políticos e econômicos, o poeta – bem longe de querer impor soberanamente sua vontade sobre elas e de estabelecer novas convenções fiduciárias a partir daí – deve ser um político profundo e criar uma contraflutuação tão imprevisível, tão viva e variável quanto aquelas oscilações (OEII, p. 566), uma contraflutuação que *desacelera* em diérese⁷¹ incessante a passagem por seus constituintes *heterogêneos*, hesita sutilmente entre suas combinações virtuais e desloca a própria estria que marca o limite do contínuo e do articulado, *variações qualitativas* e diferenças intensivas.

Com isso, os dilemas propriamente fáusticos da fúcia e da técnica elaborados *no curso* de poética mostrariam que a união das forças heterogêneas de *Éros* e *Nous*, em “Lust” tanto quanto as combinações mais refinadas e melhor digeridas dos fatores igualmente heterogêneos de *Anjo* e de *Fera*, no “Solitário” reencontram a prolongada hesitação entre as acoplagens heterogêneas e o inacabamento e virtualização contínua do infinito estético sempre *em curso* de driblar as injunções fiduciárias e técnicas, seja à jusante, seja à montante do ato poético, num momento em que as aporias da moderna Europa precisavam mais do que nunca repensar a economia, a política e a poética dos seus pactos, moedas e projetos, até mesmo o “para [vencedor], [nesse] momento” e o *Fausto em curso* na literatura e na comunidade.

4. Política do ato poético, poética do ato político (reconclusão)

De volta ao fim¹, à *contradição* das *ultima verba*. O que fica e vem a seguir? A pertinência da pergunta se mostraria, sobretudo, quando lembramos que a infinitização espiralar do ato aciona uma voragem constativa E performativa, que “*não é entrópica*, pois ela conserva a conceptibilidade de toda e qualquer mudança, não há nela destruição ou dissipação definitiva²” (XXVIII, p. 530, grifos nossos). Se “o ser profundo seria um Proteu” cujo “único pecado seria a diminuição dessa propriedade de metamorfoses” (CHII, p. 304³), a experiência do infinito estético – ao hesitar prolongadamente entre “demanda e resposta, excitação e satisfação, desejo e alimento e recíproca infinitude”, aciona uma “*instabilidade do estável...* ou seja, o aspecto mais notável da ‘natureza’ física, a queda, a difusão, a radiação, o crescimento de entropia – parece encontrar aqui seu oposto” (CHII, p. 969, 1934⁴). Nessa oposição da arte ao fim de mundo entrópico, a poética valeriana encontra uma questão que a mobiliza desde os primeiros *cahiers*⁵, pondo-se, uma vez mais, diante de um dilema fáustico.

Como nota Binswanger em seu estudo acerca do Fausto goetheano, a alquimia do “como se” que declara a transformação do papel em moeda/ouro era um ardil que visava *tapear* a entropia pela ficção de uma *creatio ex-nihilo*, supostamente capaz de produzir riqueza qualitativa a partir de incremento quantitativo: “Constrói, /Altíssimo [o imperador], estreando um prazer novo / Com uma penada o bem-estar do povo”, “Ouvi, vede o fatídico folheto, / *Que todo o mal transforma em bem concreto* / Saiba o país para os devidos fins: / Este bilhete vale mil florins”⁶ – invertendo, desse modo, a segunda lei da termodinâmica – contemporânea ao segundo Fausto – para a qual processos naturais caminham inexoravelmente na direção da perda qualitativa de energia e da conservação quantitativa de matéria. Contudo, à medida mesma que a economia capitalizada se torna mediação de todas as relações, acumulando valor, consumindo energia e destruindo a matéria, o enganador se vê enganado pelo próprio ardil, pois percebe que o “como se” pactuado, longe de negar, acelera continuamente a entropia⁷. Nesse sentido, se Mefisto ganha a aposta, mas não leva o prêmio por causa da intervenção redentora, Fausto ganha a salvação, mas a redenção qualitativa do princípio de equivalência se mostra ela mesma um embuste que apenas sublima o real *excesso* do regime de permutações homogêneas instituído pelo pacto: o lixo, restos e dejetos avolumados na rabeira do progresso, para os quais se volta o olhar dos anjos da modernidade: “Entropia: era das coisas. Aumento daquilo que não pode mais se transformar. Cinza” (CHII, p. 907, 1941⁸)

Por certo, o caminho percorrido até aqui nos permite ver claramente a diferença entre a luta do alquimista fáustico *contra* a entropia e a luta do artista valeriano *com* a entropia: se a astúcia do primeiro estaria em tapeá-la para fabricar rapidamente o ouro útil que a natureza levaria milênios para produzir – ardil que termina se voltando contra ele – a astúcia do segundo está em acionar *uma infinitude não-entrópica*, um processo cujo ritmo de retomada e interrupção conhece tanto a hora de guardar sua liberdade de não agir quanto o momento para “se aproveitar das figuras lançadas pelo acaso e extrair-lhe um recurso infinito” (CHII, p. 990⁹), prolongando um *fazer que vem ao encontro do* lento produzir da natureza naturante (NAF 19093, f. 192) e não apenas conserva, mas também restitui força de transformação ao consumido:

O sentido artista descobre o estranho que existe no banal, o novo que jaz no velho, o puro no impuro etc., restitui força às palavras usadas etc. por uma operação contrária *ao princípio de Carnot* [segunda lei termodinâmica] *da sensibilidade* que é degradação pelo hábito.
(CHII, p. 1048, 1941¹⁰)

Com isso, seria tentador afirmar que o artista, ao saber *modular*, vibrar as estrias do discreto junto às pulsações do contínuo, operaria tal como o demônio de Maxwell^a em sua parede seletiva entre domínios heterogêneos, triando infinitamente as partículas, variando e multiplicando seus crivos cada vez mais finos, obtendo combinações sempre mais refinadas¹¹. Com efeito, trata-se de uma comparação presente nos *cahiers* dos anos 1940 (XXIV, p. 476; XXVI, p. 759), mas que, assim nos parece, careceria de precisões, afinal o infinito não-entrópico do ato poético: a) restabelece *a dinâmica de metamorfose* das coisas pela equivocidade dos seus constituintes heterogêneos, não sendo, portanto,

^a Trata-se do mito imaginado por James C. Maxwell em 1871 para afirmar a possibilidade de que o princípio da entropia, da perda contínua de energia nas transferências térmicas entre corpos, seria verdadeiro apenas estatisticamente. Um recipiente dividido em duas partes por uma divisória móvel contém em cada uma delas gás em temperaturas diferentes. Se a divisória é removida, a temperatura tende a se igualar no recipiente todo, uma transformação na qual a perda de calor seria irreversível. Entretanto, se um demônio altamente inteligente, capaz de acompanhar a trajetória e a velocidade de todas as partículas, começasse a manipular a divisória de modo seletivo, deixando passar apenas as partículas movendo-se rapidamente e não as outras, a diferença de temperatura seria recriada, “sem nenhum trabalho”. Ora, esse seria exatamente um dos aspectos do experimento mental de Maxwell mais discutidos ao longo do século XX (Szilárd, Brillouin, Bennet), dado que a inteligência utilizada para apreender e dissipar a informação acerca da trajetória e velocidade das partículas seria *trabalho*. Assim, a queda da entropia do gás seria compensada por um aumento na entropia da inteligência do demônio (em termos computacionais: uso de energia elétrica, aquecimento do processador etc.). A questão ainda mobiliza pesquisas científicas ao redor do mundo, mas para efeito de nossa questão, o demônio de Maxwell encena o velho drama de se imaginar uma inteligência autônoma, apartada do mundo, sendo capaz – por isso – de levá-lo à perfeição, ilusão desfeita tão logo o custo de energia de seu próprio gesto de manipulação é contabilizado (cf. Celeyrette-Pietri, 1979, p. 66).

uma reversão simétrica e homogênea a um estado anterior – não se trata de recuperar uma pureza original, mas de prolongar, *em ato*, a latência do acaso – *do poderia ter sido diferente* – em toda e qualquer mudança, prolongamento ao longo do qual os matizes se tornam tanto mais refinados à medida que suas variações mais sutis acionam variações em sistemas de outro gênero; b) e só consegue fazê-lo pela *contradição* do próprio ato com aquilo que mobiliza e o mobiliza, situando-se não numa esfera separada do mundo, mas “entre o gênio maligno que cria e o demônio que tria o acaso”¹², fazer que equivoca poder e fazer, sobredeterminando o feito e o ato de fazer. Como observado no segundo capítulo, se a modulação opera como parede seletiva que refina e se refina, ela não o faz como intervenção de uma inteligência subjetiva apartada da existência, pelo contrário: reverbera num ritmo que vai implicando sua implicação mesma no contágio, no devir desdobrado no e a partir do mundo, na própria ressonância intra e intermundana, enfim, na torção do dentro e do fora, onde tocar é ser tocado, e perceber o que quer que seja é perceber qualquer si, como se a própria parede seletiva – longe de se limitar ao binômio reversível aberto/fechado – se tornasse agora mais densa ou mais porosa, equivocando-se com o processo que ela instaura e que a perpassa.

Assim, o poeta valeriano – para se tornar o *político profundo* capaz de criar uma obra tão imprevisível, viva e variável quanto o acaso (OEII, p. 566) – aciona, no poema, uma política que equivoca soberanias heterogêneas, uma assembleia entre duas maiorias (OEII, p. 1257). Mais do que uma esfera separada, uma dimensão excepcional reservada ao conflito e à decisão – unívoca – acerca das condições categóricas e inegociáveis de possibilidade da experiência^a, a política do ato poético seria uma zona de equivocidade

^a Esfera separada que, como o demônio de Maxwell, dificilmente seria instituída sem o “como se” fiduciário, sem um ato que declara um começo unívoco, separação cujo *mépris* indizível de seu estar no mundo engordura sua voz instituinte. Outrora mantidos no silêncio do impensado, tais indizíveis vêm constantemente à tona no inflacionado espaço público do mundo contemporâneo, tornando-se, com isso, matéria de especulação, numa flutuação sempre homogeneizada por pesquisas de opinião, quantidade de cliques ou outras estatísticas. Assim, à era das esferas de valor que se autonomizavam calando seus restos impronunciáveis, segue-se a era na qual os objetivos de todas as esferas são, de um modo ou de outro, postos em questão, mas sem que as divergências se sobredeterminem, sem que elas tenham outra forma de mediação que não aquela pautada pela guerra dos números e índices (de aprovação, curtidas etc.). Consequentemente, o que para uns é a própria realização da autonomia de uma esfera (por exemplo, o judiciário), é para outros a prova mais cabal de sua rendição a alguma exigência heterônoma (por exemplo, política), o que para uns é a efetivação mesma da missão da universidade se torna, para outros, signo de sua submissão aos poderes do mercado, do Estado ou do partido X, sem que haja um lastro, um mínimo múltiplo comum discursivo (Provase, 2016) a basear substantivamente a divergência, e pôr limite à especulação. Nesse sentido, uma experiência poética que assume a equivocidade e busca a modulação entre diferentes sistemas driblaria as categorizações fiduciárias e as flutuações homogêneas, indicando um modo mais refinado de lidar com a questão.

entre diferentes esferas da experiência, um modo de relacioná-las, acionando a hesitação e os detalhes mais sutis da partilha do negociável e do inegociável. Nessa equivocidade, a experiência mesma da liberdade se faz contemporânea e coextensiva ao espaçamento do comum em ato, nela, diz Nancy...

[...] a liberdade é imediatamente ligada à igualdade, ou, melhor, ela é imediatamente igual à igualdade. A igualdade não consiste em uma mensurabilidade dos sujeitos em relação a alguma unidade de medida. Ela é a igualdade das singularidades no imensurável da liberdade¹³.

A igualdade não é a mensurabilidade dos sujeitos em relação a um princípio de equivalência, mas a equivocidade dos heterogêneos diante do imensurável da liberdade. Para o filósofo francês, essa igualdade seria uma categoria arquipolítica¹⁴, um vetor que conduz ao político, mas apenas para *interrompê-lo*, depô-lo no ensejo da experiência do amor, das artes, do pensamento, da paixão – uma dança *quasi-política*, para arriscar um vocabulário mais valeriano, dado que ela não seria a distribuição do ser em um espaço previamente constituído, mas o espaçamento¹⁵ mesmo do comum em ato, espaçamento *inachevant*, diferencial e sobredeterminado^a, ao longo qual os vetores heterogêneos da enunciação poética se encontram e se chocam, partilhando modulações.

Não sendo, portanto, *potência* autônoma e antepredicativa comum, mas um ato sobredeterminado por potências equívocas e heterogêneas, a quasi-política do infinito estético, por um lado, desativa todo condicionamento potencial que se queira soberano e univocamente posto, seja pelos dispositivos técnicos e biopolíticos que transformam a matéria e a percepção da experiência, seja pelas ideias e expectativas que orientam fiduciarmente a ação. Por outro lado, ainda que o ato se infinitize dobrando-se sobre o próprio fim, prolongando o que não acabara no jogo de ruptura e retomada, refazimento e variação inscrito na torção entre o inacabamento infinito da experiência e a finitude inacabada da obra, ainda que a infinitização do ato se desdobre espectral, quasi-matérica – hesitando entre presença e ausência, acionando a variação dos contextos que mobiliza e a mobilizam na voragem espiralar da *contradição*, ainda assim, nos parece legítimo indagar: o que fica do ato para além dele? Afinal, o fim da infinitude não-entrópica do poema chega, mesmo como contingência exterior assumida em suas torções.

^a O espaçamento do poema está fora da dicotomia autonomia republicana / automobilidade liberal. Se a primeira só pode colocar os limites de um espaço aberto pela segunda, e essa só pode percorrer o espaço que aquela delimitou (Nancy, 1993, p. 74), o poema, por sua vez, seria um obstáculo, uma alteridade irreduzível, acolhida por uma escuta ativa, que a modula, repercute e espaça sem exigir a garantia de um juízo constativo ou de uma declaração de performatividade. Como diz Derrida, essa torção é a experiência de uma liberdade sem autonomia, heteronomia sem servidão (2009, p. 268).

Essa pergunta torna-se tanto mais importante quando percebermos que a política cotidiana e as instituições do direito não apenas têm sua fidúcia constantemente acusada nos ensaios de *Variété* ou *Regards sur le Monde Actuel*, mas jamais parecem oferecer ao poeta algum tipo de abertura para uma experiência que não seja unívoca, limitada por um começo fabular, por uma finalidade exterior de conservação, mesmo nos *cahiers* ou no curso do *Collège de France*, que se dedicou especificamente ao estudo da poética de tais instituições em seus dois últimos anos de existência (NAF 19094 e 19095, curso de 1943/44 e 1944/45). Se a política do ato poético é “profunda” (OEII, p. 566), pois longe de ser apenas o terreno da manipulação unívoca e discursiva das coisas vagas, torna-se – no poema – uma escuta ativa do acaso e da sobredeterminação de diferentes soberanias em equivocidade, a poética do ato político, longe de realizar ideais quasi-matéricos em ato, longe de hesitar e driblar a fidúcia das convenções linguísticas à jusante e a fidúcia dos dispositivos técnicos à montante, torna-se a própria lei da soberania, univocidade e entropia de seus começos *méprisants*, fabulares e fiduciários (NAF 19095, f. 9-26).

Valéry parece convencido de que apenas na arte é possível uma experiência de hesitação prolongada, somente a arte é capaz de acionar uma infinidade não-entrópica, ainda que esse ato em infinitização ponha em *contradicção* e module diferentes sistemas e maneiras de ver (políticos, culturais, econômicos, filosóficos etc.). A sociedade, por sua vez, na própria antinomia e desnível entre o real político e o verdadeiro científico, é caracterizada pela persistência da “Fidúcia” e sua irredutível desigualdade nas trocas – de falas ou escritos por mercadorias; do *aquí está* pelo *tu terás*; do presente e do certo pelo futuro e incerto; da confiança pela obediência; do entusiasmo pela renúncia e pelo sacrifício; do sentimento pela ação (OEI, p. 1033). Como percebe Jean-Michel Rey em seu estudo sobre o crédito e a fidúcia na escritura valeriana, a vida social, para o poeta, é *a própria vida fiduciária*, centrada na percepção da “importância real do imaginário”¹⁶ e de um senso comum necessariamente unívoco e homogeneizante (NAF 19094, f. 74).

Sob a forte impressão dos efeitos de aceleração e de precisão da vida moderna, Valéry chega a se perguntar se uma sociedade plenamente tecnocrática – onde tudo que fosse vago e irracional cederia lugar ao mensurável e ao verificável – poderia existir, e, em alguns momentos dos ensaios quasi-políticos, anuncia, à distância, a possibilidade futura de realização desse perfeito e definitivo formigueiro humano (OEI, p. 511, 994). Mas ele jamais parece ter se perguntado – mesmo ao longo do *cours de poïétique*, em plena segunda guerra, com a França ocupada pelo exército nazista e as instituições da Europa goetheana expirando em meio à insanidade – se seria possível uma vida social e

política não assombrada pela fidúcia, pelo fantasma da decisão soberana e unívoca no horizonte das ações, seja quando cremos num decreto por conta do crédito atribuído ao seu enunciador, seja quando usamos um dispositivo técnico obedecendo às instruções. Isso nos parece relevante, pois, como vimos anteriormente, o oposto da fidúcia não é a precisão e verificabilidade das receitas da ciência, mas a hesitação na pluralidade das significações e formas possíveis, toda univocidade sendo uma crença ou uma convenção inconsciente (CHII, p. 1032¹⁷).

Por isso, no curso, a afinidade do direito e da política com o que é da dimensão do dom, da criatividade inútil e arbitrária não parece afetar de modo decisivo o valor poético de seus atos, um valor que – explicitamente diferenciado do valor prático (NAF 19095, f. 92) – diria ainda respeito ao modo como eles remetem suas criações ficcionais a alguma utilidade, cercando-a de promessas e ameaças – todo um circuito de afetos¹⁸ – de modo a obter o máximo de ação pelo mínimo de discurso (NAF 19095, f. 22). Com isso, veremos Valéry novamente numa encruzilhada: por um lado, ao dizer que o poema só existe em ato e opô-lo à prosa comunicativa, o poeta francês ajuda a desconstruir toda garantia de distinção a priori feita a partir dos gêneros poéticos tradicionais. Como nota Michel Deguy, o poema se torna simplesmente aquilo que aciona a hesitação, o infinito estético em ato, o resto sendo apenas traço de signos inertes no papel¹⁹. Por outro lado – ou precisamente por isso – Valéry ainda pode se virar para sua audiência no curso de poética e dizer “existem ideais quasi-matéricos que se realizam ou tentam se realizar nas *artes*”, tomando a distinção mesma da dimensão artística como um dado para opô-la à poética da ciência e da política. Seria como se o vetor *an-archiste* da poética valeriana viesse acusar o estado crítico das instituições e pô-las à prova da hesitação, do limiar anárquico da modulação, ali mesmo onde a atuação de seu vetor público e *académicien* vem nos lembrar que tais instituições, apesar de tudo, ainda estão de pé.

Diz o poeta: o inesperado vem à esteira de uma espera dupla, de uma atenção sobredeterminada por uma voz ouvinte e por uma escuta falante, que amarram memória, compreensão e invenção (OEI, p. 1448). O inacabamento da poética valeriana ficará à espera de outros prolongamentos, rumorejando sobre outras margens, outros leitores, à espreita de outros problemas, tal como aquele que leva Derrida a pensar uma promessa que assume essa duplicidade impossível, promessa não fiduciária – se podemos arriscar esse termo – aberta ao im/previsível, ao in/calculável que é a sua condição mesma de im/possibilidade, promessa instauradora de uma espera à dupla injunção, entre maiorias soberanas heterogêneas, equívocas, uma espera em hesitação prolongada e inacabada,

exposta ao *que vem*, a *quem vem* – e *deve vir*, como acontecimento inesperado²⁰, uma instabilização do estável, sobredeterminando e transformando relações entre os sistemas para além de colocar-se como exceção a um sistema de relações; uma metamorfose do ato de prometer que permite ao filósofo magrebino buscar a criação de gestos, discursos e práticas *político-institucionais* capazes de aflorar a duplicidade *inachevante* de seus imperativos, contratos e promessas, na lida com a *contradição* entre o *cap*, o outro *cap* e o outro do *cap*²¹, busca observada, dentre outros esforços, na concepção derridiana de um espaço universitário aberto a um ato performativo – cujo modelo é a criação artística – apto a questionar seus limites para além de toda previsibilidade, de toda autorização ou garantia prévia, sem que isso incorra em arbitrariedade – no esfacelamento de toda previsão ou expectativa – mas, sim, numa responsabilidade ética que vai além do mero cumprimento unívoco – e, a rigor, irresponsável, das leis –, chegando a compreendê-las na nuance dupla e aporética de suas promessas e expectativas²².

Na *hesitação entre* materiais e sistemas heterogêneos, poética-do-pensamento e pensamento-da-poética – e outros – a política do ato poético valeriano instiga e instigará a busca por outras poéticas do ato político, que sejam propícias à infinitez-lo, refinando prolongadamente a modulação na zona an-árquica – a rigor, nem institucional, nem anti-institucional, ou seja, ao mesmo tempo im/possível e exposta – entre diferentes práticas e maneiras de ver – culturais, economias, éticas, poéticas, políticas – irreduzíveis entre si e mutuamente implicadas em contradição. É ao poema, portanto, que recorreremos: mar, mar sempre recomeçado, que demanda escuta ativa, suscita e enseja sutilezas soberanas entre o vazio e o acontecimento, as estrias vibratórias do discreto e as pulsações ubíquas do contínuo, percebendo, produzindo e modulando a transformação das margens em rumor...

5. Bibliografia

Obras de Paul Valéry (com lista de abreviações)

- (algarismos romanos)** – *Cahiers* (edição fac-símile integral). Paris: C.N.R.S., 29 volumes entre 1957 e 1961.
- OEI** – *Oeuvres I* (edição estabelecida e anotada por Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957.
- OEII** – *Oeuvres II* (edição estabelecida e anotada por Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957.
- CHI** – *Cahiers I* (edição estabelecida, apresentada e anotada por Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, 1974.
- CHII** – *Cahiers II* (edição estabelecida, apresentada anotada por Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, 1974.
- CMT** – *Cahiers Paul Valéry 2. « Mes théâtres »*. Paris : Gallimard, 1977.
- Anrq** – *Les Principes d'An-archie Pure et Appliquée*. Paris: Gallimard, 1984.
- C1, C2... C13** – *Cahiers: 1894-1914*. (edição integral estabelecida, apresentada e anotada por Judith Robinson-Valéry, Nicole Celeyrette-Pietri e outros). Paris: Gallimard, 14 volumes a partir de 1987.
- Vues** – *Vues*. Paris: La Table Ronde, 1993.
- DDD** – *Degas Dança Desenho* (tradução de Christina Muracho e Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- PTTT** – *Peri tôn tou Theou ou « Des choses divines »* (texto estabelecido por Julia Presler) Paris: Éd. Kimé, 2005.
- Alfb** – *O Alfabeto* - tradução de Tomaz Tadeu, organização, posfácio e notas de Michel Jarrety. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Lista dos dossiês de manuscritos do Mon Faust (número, título, tipo)

- NAF 19035: *Prefácio, e Lust, ou a Donzela de Cristal. Atos I e II*. Datilografia com correções autográficas.
- NAF 19036: *Lust ou a Donzela de Cristal. Ato III*. Datilografia com correções autográficas.
- NAF 19037: *Lust ou a Donzela de Cristal. Ato I*. Projetos e Fragmentos. Manuscritos e datilogafias.

NAF 19038: *O Solitário. Atos I e II e esboço de um Ato III*. Datilografia com correções autográficas.

NAF 19039: *Meu Fausto*. Provas tipográficas da edição das “Cento e Um”, 1941.

NAF 19040: *Caderno de rascunho para Meu Fausto* (fim de 1940 – início de 1941).

NAF 19041: *Estudos para Meu Fausto*. Manuscritos e datilografia.

NAF 19042: *Notas datilografadas extraídas dos Cadernos, relativas ao tema do Fausto*.

Lista dos dossiês de manuscritos do Curso de Poética (número, título, tipo)

NAF 19087: *Curso de poética*. I. Programas e relatórios. 1937-1945.

NAF 19088: *Curso de poética*. II. Ano 1937-1938. I. Aulas datadas (e não datadas), fragmentos redigidos.

NAF 19089: *Curso de poética*. III. Ano 1937-1938. II. Notas classificadas por temas.

NAF 19090: *Curso de poética*. IV. Ano 1937-1938. III. Notas diversas e notas dos cadernos.

NAF 19091: *Curso de poética*. V. Anos 1938-1939 e 1939-1940.

NAF 19092: *Curso de poética*. VI. Ano 1940-1941.

NAF 19093: *Curso de poética*. VII. Ano 1941-1942.

NAF 19094: *Curso de poética*. VIII. Anos 1942-1943 e 1943-1944.

NAF 19095: *Curso de poética*. IX. Ano 1944-1945.

NAF 19096: 1º ano (1937-1938). Caderno de rascunhos.

NAF 19097: 1º ano (1937-1938). Caderno de rascunhos « Poética ».

NAF 19098: 2º ano (1938-1939). Caderno de rascunhos « Poética II ».

NAF 19099: 2º ano (1938-1939). Caderno de rascunhos « Curso ».

NAF 19100: 3º ano (1939-1940). Caderno de rascunhos « Poética III » (de 5 a 19 de janeiro de 1940).

NAF 19101: Année 1937-1938, et année 1941-1942. Caderno de rascunhos « Poética (in fine) e Descartes e diversos ».

NAF 19102: 5º e 6º anos (1941-1942 et 1942-1943).

NAF 19103: 6º ano (1942-1943). Caderno de rascunhos (resíduo).

NAF 19104: 7º ano (1943-1944). Caderno de rascunhos « Poi ».

Outros tipos de documento

Allocution de Paul Valéry sur le déclenchement de la guerre. Transmissão radiofônica de 02 de setembro de 1939; acesso em 30 de outubro de 2017, arquivo de áudio disponível em <http://www.ina.fr/audio/PHD85008237>.

Carrefour, la semaine en France et dans le monde, semanário, segundo ano, número 38, edição de 12 de maio de 1945, arquivos do *Institut de Histoire du Temps Présent*, cote RV 1461, registro nº 200013; para mais informações, acessar <http://opac.ihtp.cnrs.fr/cgi-bin/koha/opac-MARCdetail.pl?biblionumber=20013>

Bibliografia geral

ADORNO, T. "Proust-Valéry Museum" in: *Prisms* (trad. de Samuel e Shierry Weber). Cambridge: The Mit Press, 1981, p. 175-185.

_____. "Les Écart de Valéry" in: *Notes sur la Littérature*, Paris : Flammarion, 1984 (trad. Sibylle Muller), p. 101-139.

_____. "On the final scene of Faust" in: *Notes to literature volume 1*. New York: Columbia University Press, 1991 (trad. Shierry W. Nicholzen), p. 111-120.

_____. *Aesthetic Theory* (Tradução de Robert Hullot-Kentor). Londres e Nova York: Continuum, 2002.

_____. *Notas de Literatura I* (Trad. de Jorge de Almeida). São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *Negative Dialectics*. Londres: Routledge, 2004.

AGAMBEN, G. *Infancy and History. The destruction of Experience* (trad. Liz Heron). Londres: Verso, 1993.

_____. "O fim do poema" (trad. Sérgio Alcides) in: *Revista Cacto* nº 1, 2002, p. 142-149.

_____. *Estado de Exceção – Homo Sacer II, I* (trad. de Iraci D. Poleti). São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. "Bataille e o paradoxo da soberania" (Trad: Nilcéia Valdati) in: *Outra Travessia*, 5, 2005, p. 91-94.

_____. *A Linguagem e a Morte. Um Seminário sobre o lugar da negatividade* (Trad. de Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *O poder soberano e a vida nua – Homo Sacer I* (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b.

- _____. "Art, Inactivity, Politics" in: *Política – Politics*. Porto: Fundação Serra Alves, 2008.
- AGOSTINHO, Larissa. *Mallarmé: les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini*. Poésie, philosophie et politique. Tese de doutoramento em literatura francesa apresentado à universidade Paris Sorbonne, 2015.
- ARAGON, Louis. *Le roman inachevé*. Paris : Gallimard, 1956.
- AUTHIER-REVUZ, J. "Hétérogénéité(s) énonciative(s)" in: *Langages*, 19, 73, 1984, p. 98-111.
- AVELAR, I. "O Pensamento da Violência em Walter Benjamin e Jacques Derrida" In: *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- BAILLY, Jean-Christophe. *La légende dispersée: anthologie du romantisme allemand*. Paris: Union générale d'éditions, 1976.
- BARBOSA, João A. *A comédia intelectual de Paul Valéry*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BASTET, Ned. "Pour une lecture du Solitaire" in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p.181-194.
- BATAILLE, G. "La notion de dépense" in : *Œuvres complètes, vol. I*. Paris: Gallimard, 1970a, p. 302-20.
- _____. "Le souverain", "Hegel, la mort et le sacrifice", "Hegel, l'homme et l'histoire" in: *Œuvres complètes, vol. XII*. Paris: Gallimard, 1970b, p. 195-208; 326-345; 349-369;
- _____. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____. *La Souveraineté*. Paris: Lignes, 2012.
- _____. *Les Larmes d'Éros*. Saint-Amand-Montrond: Jean-Jacques Pauvert, 2012.
- BEGUÉLIN, M-J. & CONTI, V. "Le statut des concessives en *avoir beau* du français: considérations synchroniques et diachroniques" in: *Journal of French Language Studies*, 20, p. 271-288, 2010.
- BENJAMIN, W. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" (tradução de José Lino Grünnewald) in: *Os Pensadores*, vol. 48. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 10-34.
- _____. *Origens do Drama Barroco Alemão* (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. "Crítica da Violência Crítica do Poder" (Trad. Willi Bolle). In: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 160-175.

- _____. *Obras Escolhidas I* (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “On Language as Such and on the Language of Man” in: *Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*. (trad. de Rodney Livingstone e outros). Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 62-74.
- _____. “Literary History and the Study of Literature”, “Paul Valéry on his sixtieth birthday” in: *Selected Writings, Volume 2, Part 2 – 1931-1934*. (trad. de Rodney Livingstone e outros). Cambridge: Harvard University Press, 2005, p. 459-464; 531-535.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale vol. I*. Paris: Gallimard, 1974a.
- _____. *Problèmes de linguistique générale vol. II*. Paris: Gallimard, 1974b.
- BERARDI, Franco. *The Uprising – on poetry and finance*. Los Angeles: Semiotexte, 2012.
- BERNARDO, Fernanda. “Expeausition’s. La pensée du corps ou la passion d’une ‘peau d’écriture’ chez Jean-Luc Nancy”. In: *Revista Filosófica de Coimbra – nº 45*, 2013, p. 7-24.
- BIDAUX, Mathieu. “Les enjeux de l’industrie du billet de banque en guerre”, comunicação oral apresentada no 10^e Colloque de la Mission historique de la Banque de France “Monnaies en guerre (1936-1949). La souveraineté monétaire en question”. Paris: Auditório do Banco da França, 15 e 16 de junho de 2017.
- BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e Magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. *La voix venue d’ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.
- BLÜHER, Karl Alfred. “Le statut intertextuel du Faust de Valéry” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 55-70.
- BLEVINS, Jane. *Paul Valéry et le rapport entre écrivains et public en France entre 1918 et 1945*. Tese para obter o grau de doutor na Universidade Paris IV, 2008.
- BOURJEA, Serge. & CASTRILLO, Monica. & QUILLIEN, P. & VALÉRY, François. *Paul Valéry et le politique*. Paris: L’harmattan, 1994.

- BOURJEA, Serge. "Paradise Lust" in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 101-120.
- _____. *Paul Valéry – Le sujet de l'écriture*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CASTRO, E. "O intuicionismo de Henri Poincaré" in: *Divulgação e Filosofia da Ciência na obra de Henri Poincaré*. Mestrado da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova Lisboa, 2011.
- CATTANI, P. "Engagement pour l'Europe et littérature pure". In MARX, W. *Paul Valéry et l'idée de littérature*. Paris: Fabula, 2011.
- CELEYRETTE-PIETRI, N. "Metamorphoses de Narcisse" in: *La Revue des Lettres Modernes : Paul Valéry I*, Nos 413-418, 1974, p. 9-28.
- _____. *Valéry et le Moi – des cahiers à l'oeuvre*. Paris : Librairie Klincksieck, 1979.
- _____. "Le roman de la statue: le sujet de l'énonciation d'après les fragments narratifs de Valéry" in: BENREKASSA, G. & DECOTTIGNIES, J. *Sujets de l'Écriture*. Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 229-262.
- _____. "Rythme et symétrie" in: *Paul Valéry 5: musique et architecture / textes réunis par Huguette Laurenti*. Paris : Minard, 1987, p.45-75
- _____. "Faust au brouillon: le Cahier bleu" in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987b, p. 195-210.
- _____. "Politique et Méthode" in: HAINAUT, J (org). *Valéry: le Partage de Midi*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1998, p. 83-89.
- _____. "Politics, history and the modern world" in: GIFFORD, P. & STIMPSON, B (eds). *Reading Paul Valéry – Universe in Mind*. Cambridge University Press, 1998b, p. 236-250.
- CLEMENS, J. "The Role of the Shifter and the Problem of Reference in Giorgio Agamben" in: CLEMENS et al. *The Work of Giorgio Agamben – Law, Literature, Life*. Edinburgh University Press, 2008, p. 43-65.

- COMPAGNON, Antoine. *Les chiffonniers littéraires: Baudelaire et les autres*. Curso de 2015-2016 no Collège de France. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2015-2016.htm>
- DABEZIES, André. “*Mon Faust* et la tradition du Faust allemand” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 37-54.
- DAIE, Fábio Salem. “O Olho do Melro. Becket entre o realismo de Lukács e a estética adorniana” in: *Magma 12* (1), 2015, p. 61-84.
- DE BOEVER, A. “Politics and Poetics of Divine Violence” in: CLEMENS et al. *The Work of Giorgio Agamben – Law, Literature, Life*. Edinburgh University Press, 2008, p. 82-96.
- DEGUY, Michel. *La raison poétique*, Paris: Galilée, 2000.
- _____. *Réouverture après travaux*, Paris: Galilée, 2007.
- _____. *La fin dans le monde*, Paris: Hermann, 2009.
- _____. *Écologiques*. Paris: Hermann, 2012.
- _____. « L’intelligence du changement et le changement de l’intelligence » in : VALÉRY, Paul. *Cahiers 1894-1914, vol. XIII* (edição Nicole Celeyrette-Pietri e William Marx, Prefácio de Michel Deguy). Paris: Gallimard, 2016, p. 15-28.
- DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____. *Conversações: 1972-1990* (Trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Francis Bacon. Logic of Sensation* (Trad. D. Smith). New York : Continuum, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967a.
- _____. *L’Écriture et la Différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967b.
- _____. *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- _____. *De L’Esprit: Heidegger et la Question*. Paris: Galilée, 1987.
- _____. “Il faut bien manger, ou le calcul du sujet : entretien avec Jean-Luc Nancy”. In: *Confrontations*, 20, 1989, p. 91-114.
- _____. *L’Autre Cap*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- _____. *Le monolinguisme de l’autre*, Paris: Galilée, 1996.
- _____. *L’Université sans condition*. Paris: Galilée, 2001.

- _____. *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 2005.
- _____. *Força de lei – O “fundamento místico da autoridade”* (Trad. de Leyla Perrone Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Séminaire la Bête et le Souverain – Volume I (2001-2002)*. Edição estabelecida por Michel Lisse, Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud. Paris: Galilée, 2008.
- _____. *Vadios – dois ensaios sobre a razão* (trad. Fernanda Bernardo). Coimbra: Palimage, 2009.
- _____. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DOLAR, M. *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- _____. “O objeto voz” (tradução de Clóvis Salgado Gontijo Oliveiro) in: *Prometeus*, 5, número 10, 2012, p. 167-192.
- DUNKER, Christian. “Mal-estar, sofrimento e sintoma. Releitura da diagnóstica lacaniana a partir do perspectivismo animista”. In: *Tempo Social*, revista de Sociologia da USP, v. 23, n. 1, 2011, p. 115-136.
- ÉLUARD, Paul et alii. *L'honneur des poètes*. Paris : Éditions Minuit, 1943.
- ÉLUARD, Paul et alii. *L'honneur des poètes II Europe*. Paris : Éditions Minuit, 1944.
- FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. “Nos Passos de Valéry” in: *Tempo Brasileiro*, v. 197, p. 19-32, 2014.
- _____. “Em torno do ‘Cimitière Marin’ de Paul Valéry: traduções brasileiras”. In: Germana Henriques Pereira; Thiago André Veríssimo (Org.). *História e historiografia da tradução: desafios para o século XXI*. Campinas: Pontesa, 2016, v. 1, p. 89-110.
- _____. “Da hesitação ao ato de traduzir 'l'abeille' de Paul Valéry”. In: Andrea Cesco; Gille Abbes; Juliana Bergmann (Org). *Tradução literária: veredas e desafios*. São Paulo: Rafael Copetti, 2016b, v. 1, p. 69-92.
- _____. “Variações da segunda pessoa na tradução de Charmes de Paul Valéry” In: *Revista Todas as Letras* (MACKENZIE. Online), v. 19, p. 174-192, 2017a.

- _____. “Traduzir os Charmes de Paul Valéry” in: *Domínios de Lingu@agem*, v. 11, p. 1536, 2017b.
- FOUCAULT, Michel. “Préface à la transgression” in : *Critique n° 195-196 : Hommage à G. Bataille*, 1963, p. 261-266.
- _____. *Naissance de la biopolitique*. Paris : Gallimard, 2004.
- FLORES, V. N. “Sujeito da enunciação: singularidade que advém da sintaxe da enunciação” in: *D.E.L.T.A.*, 29:1, 2013, p. 95-120.
- GIFFORD, Paul. “Écriture et eschatologie: Mon Faust dans la perspective de la ‘mystique sans Dieu’ de Valéry” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 141-156.
- GIUDICE, Ana Lo. “Le Faust de Valéry, ‘les extrêmes de l’humain et de l’inhumain’, le surhumain” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 239-260.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Le Faust de Goethe* (trad. Henri Blaze de Burry). Paris: Charpentier, 1847.
- _____. *Faust et le Second Faust* (trad. Gérard de Nerval). Paris: Garnier Frères, 1877.
- _____. *Faust première partie* (trad. Henri Lichtenberger). Paris: Éditions Montaignes, 1940a.
- _____. *Faust deuxième partie* (trad. Henri Lichtenberger). Paris: Éditions Montaignes, 1940b.
- _____. *Fausto* (trad. Jenny Klabin Segall). São Paulo: Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.
- GOMES, Livia Cristina. *O corpo por fazer: Sade e a equivocidade enunciativa nas três versões de Justine*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada DTLLC/FFLCH-USP, 2017.
- GOUX, Jean-Joseph. *Frivolité de la valeur: essai sur l’imaginaire du capitalisme*. Paris: Blusson, 2000.
- GUYER, S. “Buccal Reading” in: *The New Centennial Review*, 7, 2, 2007, p. 71-87.
- HAYASHI, Naoko. « La voix dans le dialogue avec soi-même chez Paul Valéry » in: *Gallia*, 35, 1996, p.43-50.

- HEGEL, G. W. F. *Science de la logique*, Premier Tome, Deuxième Livre, La doctrine de l'essence, trad. Pierre-Jean Labarrière e Gwendoline Jarczyk, Paris : Aubier-Montaigne, « Bibliothèque Scientifique », 1976.
- HADOT, Pierre. « 'Numerus intelligibilis infinite crescit', Augustin, Epistola 3, 2 » in : *Divinitas*, 11, Roma: 1967, p. 181-191
- _____. « La notion d'infini chez Saint Augustin » in : *Philosophie*, 26, 1990, p. 59-72.
- HOLZKAMP, H. "Classicisme et crise – Benjamin, Raphael et Adorno lecteurs de Valéry" in: *Bulletin d'Études Valéryennes*, n° 61, 1992, p. 75-117.
- HORSTMANN, Rolf-Peter. "La contradicción en Hegel" in: *Revista Latinoamericana de Filosofía*. v.35 n° 2. Buenos Aires: 2009, p. 189-207.
- HOUPERT, J. M. "Espace et écriture du secret" in: *Bulletin d'Études Valéryennes*, n° 52, 1989, p. 89-117.
- HUGO, Victor. *Les Châtiments*. Genève et New York, 1853. Consultado em 20/12/2013 em <http://books.google.com>
- HUI, YUK. "Modulation after control" in: *New Formations, Societies of Control*, n° 84/85, 2015, p. 74-91.
- HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade europeia e a filosofia* (trad. Urbano Zilles) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- JALLAT, Jeanine. *Introduction aux figures valéryennes: (imaginaire et théorie)*. Pisa: Pacini editore, 1982.
- JARRETY, Michel. *Valéry devant la littérature – Mesure de la limite*. Paris : PUF, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une Herméneutique Littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.
- JOHANSONN, Franz. "Echos du Peri tòn tou theou dans le Faust" in: Johansson, Franz; Mérel, Fabienne; Zacarello, Benedetta (eds). « *Du divin et des dieux* » - *Recherches sur le Peri tòn tou theou de Paul Valéry*. Frankfurt: Peter Lang, 2014.
- KEYNES, John Maynard. *Essais de persuasion*. Paris: Gallimard, 1933.
- KITTLER, Friedrich. *Discourse Networks, 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- KÖHLER, Hartmut. "Mon Faust à la lumière de Wagner: Tristan et le 'Duo du Moi'" in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 211-222.
- KRISTEVA, Julia. « À quoi bon des poètes en temps de détresse », conferência dada no Théâtre de la Colline, 7 de novembro de 2016

URL: <http://www.kristeva.fr/a-quoi-bon-des-poetes.html>, acesso 01/12/2017

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZU64AhRwfuw>, acesso 01/12/2017.

LACAN, Jacques. *Le Désir et son interprétation – Séminaire 1958-1959*. Association Freudienne Internationale, 1998.

LACLAU, Ernesto. *On populist reason*. Londres, Nova York: Verso, 2005.

LANTIÉRI, Simon. “L’oeuvre ouverte chez Paul Valéry et Umberto Eco” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 11-36.

LASTECOUPÈRES, Christophe. *Le Pape, l’Empereur et le Général: sortie de la guerre, élites financières et renaissance monétaire dans la France libérée (1944-1947)*. Paris: Armand Colins, 2014.

LAURENTI, Huguette. “Espace du mythe, espace de la féerie dans ‘Le Solitaire’” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 157-166.

LAWLER, J. R. "J'ai adoré cet homme..." in: *The Poet as Analyst: Essays on Paul Valéry*, University of California Press, 1974, p. 117-136.

LEFORT, Claude. « La question de la démocratie » in : *Le retrait du Politique*. Paris : Galilée, 1983, p. 71-88.

_____. *L’invention démocratique*. Paris : Fayard, 1994.

LE MOS, R. *Le Mythe de Narcisse dans la Poésie de Paul Valéry*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da UFRGS, 2010.

LEVETT, N. "Taking Exception to Community (between Jean-Luc Nancy and Carl Schmitt)" in: *Journal for Cultural Research*, 2005, p. 421-435.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Lisboa: Vendaval, 2003.

LUSSY, Florence de. “Le Théâtre mental de l’‘honorable self’” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p.223-238.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l’oeuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

MAIRESSE, A. "Passage de Poincaré" in: *Bulletin des Études Valéryennes*, volume 4, n° 76-77, p. 55-69. Paris : L’Harmattan, 1997.

MALLARMÉ, S. *Igitur : Divagations ; Un coup de dès* (edição estabelecida, apresentada e anotada por Bertrand Marchal). Paris: Gallimard, 2008.

_____. *Crise de vers / Crise de verso* (tradução e notas de Luiz Carreira e Álvaro Faleiros). URL: <http://pt.scribd.com/doc/183736422/MALLARME-Stephane-Crise-de-verso>. Consultado em 10/12/2013

- MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud” in: *Savoirs et clinique*, n° 6, 2005, p. 149-160.
- _____. *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.
- _____. “L’ontologie du négatif» in: *Methodos* [En ligne], 7, 2007, URL: <http://methodos.revues.org/674>, page consultada 30 de novembro de 2015.
- _____. “Manifeste pour un comparativisme supérieur en philosophie” in: *Les Temps Modernes*, n° 288, 2015/1, p. 1-61.
- _____. “The Embassy of Signs – an essay in diplomatic metaphysics” in: *reset Modernity!*. Cambridge: MIT Press, 2016, p. 475-485.
- MARCHAT, Oliver. *Post-Foundational Political Thought. Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- MARCHAL, Bertrand. *La religion de Mallarmé: poésie, mythologie et religion*. Paris: José Corti, 1988.
- MARX, W. “The dialogues and ‘Mon Faust’: the inner politics of thought” in: GIFFORD, P. & STIMPSON, B (eds). *Reading Paul Valéry – Universe in Mind*. Cambridge University Press, 1998, p. 155-160.
- _____. *Naissance de la Critique Moderne. La littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945)*. Paris: Artois Presses Université, 2002.
- _____. “Les deux poétiques de Valéry” in: *Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l’idée de littérature*. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>, 2011. consultado em 09 dezembro 2013.
- _____. “Le poète et le ready-made” in: *Littérature 172*, dez. de 2013, p. 56-61.
- _____. “Paul Valéry, le moins freudien des hommes” in: COMPAGNON, Antoine. *Freud au Collège de France, 1885-2016*. Conferência dada no Collège de France em 16 de junho de 2016. URL: <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2016-06-16-16h00.htm>. Acesso em 26/10/2017.
- MATIUSI, Laurent. “Le Moi intempestif: Valéry après Derrida” in: Pickering, Robert. *Paul Valéry – “Regards” sur l’Histoire*. Clermont Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 233-243.
- MAULPOIX, J-M. “Major poems: the voice of the subject” in: GIFFORD, P. & STIMPSON, B (eds). *Reading Paul Valéry – Universe in Mind*. Cambridge University Press, 1998, p. 170-186.

- MAZZARI, Marcus V. “Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe” in: Estudos Avançados, nº 29 (84), 2015, p. 277-304.
- MESCHONNIC, H. *Politique du Rythme Politique du Sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- _____. *Linguagem Ritmo e Vida* (extratos traduzidos por Cristiano Florentino). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MORIMOTO, A. “La notion de l’impeche chez Valery”, 2005, consultado em 10/12/2013. URL : <http://archive.mcxapc.org/docs/cerisy/tr1-2.htm>.
- MURRONE, Diego. “El problema de la ideología en el pensamiento de T. Adorno” in: *XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Rosario: Escuela de Comunicación Social, 2008.
- NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L’absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- _____. *Rejouer le politique – Cahiers du Centre de Recherches Philosophiques sur le Politique*. Paris: Galilée, 1981.
- NANCY, J-L. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.
- _____. *La Communauté Désœuvrée*. Christian Bourgois, 1986.
- _____. “The Unsacrificeable” in: *Yale French Studies*, 79, “Literature and the Ethical Question”, 1991, p. 20-38.
- _____. *The experience of Freedom* (Trad. Bridget McDonald). Stanford University Press, 1993.
- _____. *The sense of the World* (Trad. Jeffrey S. Librett). University of Minnesota Press, 1997.
- _____. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000.
- _____. *À l’Écoute*. Paris: Galilée, 2002.
- _____. “On the Meanings of Democracy” in: *Theoria*, 53, 111, 2006, p. 1-5.
- _____. *Vérité de la démocratie*. Paris: Galilée, 2008.
- _____. “Préface” in: VALÉRY, Paul. *Cahiers 1894-1914, XII* (edição Nicole Celeyrette-Pietri e Robert Pickering, Prefácio de Jean-Luc Nancy). Paris: Gallimard, 2012, p. 11-17.
- _____. “Fazer, a poesia” e “L’Excrit” (Trad. de Janaina Ravagnoni e Maurício M. Cardozo e Letícia Della Giacoma) in: *Alea*, 15/2, 2013, p. 312-320, 423-427.
- NODARI, Alexandre. “Limitar o limite: modos de subsistência”, comunicação apresentada em *Colóquio Os Mil nomes de Gaia*, 2014. Disponível em <https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/alexandre-nodari.pdf>.
- PERET, Benjamin. *La déshonneur des poètes*. Paris : Mille et une nuits, 1996.

- PIETRA, Régine. “Les Harmoniques dans ‘Le Solitaire’” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p.167-180.
- PICKERING, Robert. “On se parlerait sans paroles : La texture de l’écriture dans Mon Faust” in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de ‘Mon Faust’ devant la sémiotique théâtrale et l’analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 121-140.
- _____. *Genèse du concept valéryen « pouvoir » et « conquête méthodique » de l’écriture*. Paris: Lettres Modernes, 1990.
- _____. "Régime scriptural, régime politique – dans les derniers cahiers de Paul Valéry" in: *Bulletin d’Études Valéryennes*, n° 90, 2001, p. 55-77.
- PIMENTEL, Brutus. *Paul Valéry Estudos filosóficos*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia do DF/FFLCH-USP, 2008.
- PROVASE, Lucius. *Lastro, rastro e historicidade distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méésentente*. Paris: Galilée, 1995a.
- _____. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995b.
- _____. *Mallarmé - La politique de la Sirène*. Paris: Hachette, 1996a.
- _____. "O Dissenso" in: *A Crise da Razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1996b, p. 367-382.
- _____. *A partilha do sensível* (tradução de Mônica Costa Neto). São Paulo: Editora 34, 2005a.
- _____. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Millau: Hachette Pluriel, 2005b.
- REY, Jean-Michel. *Paul Valéry, l’aventure d’une œuvre*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- _____. *La part de l’autre*. Paris: PUF, 1998.
- ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d’Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*. Paris: Éditions Maspero, 1978.
- SAFATLE, Vladimir. “Linguagem e negação: sobre as relações entre pragmática e ontologia em Hegel” in: *dois pontos*. Curitiba, São Carlos, vol. 3, número 1, abril de 2006, p. 109-146.
- _____. *Cinismo ou Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O circuito dos afetos – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

- SAUVANET, Pierre. *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*. Paris : PUF, 1999.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos* (trad. Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen. *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.
- _____. "L'intervention – concept sémiotique et phénomène scénique" in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 85-100.
- _____. "Paul Valéry et l'Allemagne entre les guerres – Une vue d'ensemble" in: *Bulletin des Études Valéryennes*, n° 93, março 2003, p. 3-17.
- SCHMITT, Carl. *Political Theology. Four Chapters on the Concept of Sovereignty* (Trad. George Schwab). Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Introdução / Intradução: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*" in: LESSING, G. E. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 7-72.
- _____. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. "Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético" in: *outra travessia. Revista de Literatura*, n° 5, 2º semestre de 2005. UFSC, p. 25-38.
- SHELL, Marc. *Money, language and thought. Literary and philosophical economies from the medieval to the modern era*. Londres: University California Press, 1982.
- SICHÈRE, Bernard. « À quoi bon des poètes en temps de détresse ? » in : *Études – Revue de Culture Contemporaine*, Tome 409. Paris : S.E.R., 2008/09.
- SIGNORILE, Patricia. "L'architecture Comme Écriture du Vital ou le Vital comme fondement de l'architectural" in: *Bulletin d'Études Valéryennes*, n° 53, 1990, p. 79-99.
- SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: Jérôme Millon, 2005.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

- _____. *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, Brian. "Toute la modulation de l'être – la musique qui est en moi" in: GIFFORD, Paul; STIMPSON, Brian. *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.
- _____. "An aesthetics of the subject: music and visual arts" in: *Reading Paul Valéry: Universe in Mind*. Cambridge University Press, 1998, p. 219-235.
- _____. "Counter-Fiction" in: *Reading Paul Valéry: Universe in Mind*. Cambridge University Press, 1998b, p. 138-154.
- TEIXEIRA, C. B. *Nos Rascunhos de L'Ange, os movimentos da criação de Paul Valéry*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do DLM/FFLCH-USP, 2002.
- VAILLANT, Allain. *La crise de la littérature: romantisme et modernité*. Grenoble: ELLUG, 2005.
- VALÉRY, Judith Robinson. *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*. Paris: Hermman, 1983.
- _____. "Mephisto: héros de Mon Faust?" in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p.261-266.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation" in: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2, nº 1, 2004, p. 3-22.
- _____. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- _____. *Metafísicas Canibais*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- WAGNER, Roy. "Automodelagem: o lugar da invenção" in: *Revista de Antropologia*, v. 54, nº 2, São Paulo: USP, 2011, p. 921-953.
- WEBER, E. *Action Française: Royalism and Reaction in Twentieth Century France*. Stanford: Stanford University Press, 1962.

- WEBER, S. "Taking exception to decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt" in: *Diacritics*, Volume 22, Issue 3/4, 1992, p. 5-18.
- YESCHUA, Silvio. "Inachèvement et perfection dans l'oeuvre de Valéry : l'exemple du *Faust*" in: Blüher, Karl Alfred ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (eds). *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Kiel: Acta Romanica, 1987, p. 71-84.
- ZACCARELLO, Benedetta. "Drame, Lutte, Tragédie: une symbolique théâtrale à l'oeuvre dans le Cours de Poétique" in: *Revue des Lettres modernes. Cahiers Paul Valéry*: 10. Minard: Paris-Caen, 2003, p. 95-133.
- ZULAR, Roberto. *No limite do país fértil – Os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do DLM/FFLCH-USP, 2001.
- _____. "Clínica e Lírica: os cadernos de Paul Valéry e o Projeto de Freud?" in: *Literatura e Sociedade (USP)*, v. 10, p. 118-129, 2008.
- _____. "A escritura e a voz ou como Derrida escreve a voz de Valéry". Comunicação apresentada na *Jornada de Estudos do Grupo de Estudos Literatura Loucura Escrita*, 20 de maio de 2011.
- _____. "Ficção como variação de contexto". Fala proferida no Colóquio Ficção em contextos históricos e culturais (USP/2013). Artigo aceito para a publicação (2017).
- _____. "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.

7. Notas de Fim

Poeta entreguerras (reintrodução)

¹ « Réponse à une enquête (sur la chose littéraire et la chose pratique) » ; « on peut toujours choisir les « définitions » de la politique et de la littérature de manière qu'elles se excluent ou bien qu'elles s'accordent »

² « il arrive que la Tour d'ivoire émette des ondes puissantes, d'elle-même inconnues »

³ Adorno (*Aesthetic Theory*, 2002, p. 225-261).

⁴ Meschonnic (*Politique du Rythme Politique du Sujet*, 1995, p. 9-36).

⁵ Rancière (*Políticas da Escrita*, 1995b, p. 7-21).

⁶ Nancy (*Vérité de la démocratie*, 2008, p. 34-35).

⁷ Nancy (op. cit., p. 50)

⁸ « pose donc en axiome que ni tout (ni le tout) n'est politique. Que tout (ou le tout) est multiple, singulier-pluriel, inscription en éclats finis d'un infini en acte (« arts », « pensées », « amours », « gestes », « passions »...) » - Nancy (op. cit., p. 60)

⁹ Bataille (*La Souveraineté*, 2012, p. 255-272).

¹⁰ Adorno (*Notas de Literatura I*, 2003, p. 151-164).

¹¹ Rancière (*La Mésestente*, 1995a, p. 71-91).

¹² Agamben ("Art, Inactivity, Politics", 2008, p. 131-141).

¹³ Adorno (*Notas de Literatura I*, 2003).

¹⁴ Rancière (*La parole muette*, 2005b, p. 167-175).

¹⁵ Cf. Cattani (« Engagement pour l'Europe et littérature pure », 2011).

¹⁶ Bourjea (*Paul Valéry et le politique*, 1994, p. 5-13)

¹⁷ Marx (« Les deux poétiques de Valéry », 2011).

¹⁸ Marx (*Naissance de la Critique Moderne*, 2002, p. 128, 339)

¹⁹ Cattani (op. cit.)

²⁰ « Tout le monde consent tacitement que l'homme dont il est question dans les lois constitutionnelles ou civiles, celui qui est le suppôt des spéculations et des manoeuvres de la politique, - le citoyen, l'électeur, l'éligible, le contribuable, le justiciable, - n'est peut-être pas tout à fait le même homme que les idées actuelles en matière de biologie ou de psychologie, voire de psychiatrie, permettraient de définir. Il en résulte un étrange contraste, un curieux dédoublement de nos jugements. Nous regardons les mêmes individus comme responsables et irresponsables, nous les tenons parfois pour irresponsables et nous les traitons en responsables, selon la fiction même que nous adoptons dans l'instant, selon que nous nous trouvons à l'état juridique ou à l'état objectif de notre faculté de penser »

²¹ Benjamin ("Paul Valéry on his sixtieth birthday", 2005, p. 531-535)

²² Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 10)

²³ Marx (« Les deux poétiques de Valéry », op. cit.)

²⁴ Stimpson ("Counter-Fiction", 1998b)

²⁵ Cf. artigos « Toute la modulation de l'être » et « Composer continu et discontinu » ref. na bibliografia.

²⁶ Stimpson ("An aesthetics of the subject", 1998, p. 232)

²⁷ Marx (« Les deux poétiques de Valéry », op. cit.)

²⁸ Nancy (*La Communauté Désœuvrée*, 1986, p. 162)

²⁹ Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 120)

³⁰ Deguy (« L'intelligence du changement... », prefácio *Cahiers 1894-1914* v. XIII de Valéry, p. 20-22).

³¹ Seligmann-Silva ("Introdução / Intradução..." in: LESSING, G. E. *Laocoonte...*, 1998, p. 53)

³² « Le doute diffère de l'hésitation comme parler diffère d'agir. C'est le langage et son rôle qui fait la différence »

³³ « Le poète contemporain est volontiers poéticien. Il aime rouler dans, et avec, le cercle qui met en boucle pensée-de-la-poétique et poétique-de-la-pensée » - Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 10) - « entre prose et poème, par exemple » (p. 12)

³⁴ « qui sont directement choses de l'être » - « qui sont empruntées à la vie extérieure »

1. Última Verba? (contradição)

¹ Goethe (*Fausto*, 1981, p. 83, trad. Jenny Klabin Segall); « Werd'ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zu Grunde gehn! » « Si je dis à l'instant qui passe: / attarde-toi, tu es si beau! / Alors tu peux me charger de chaînes, / Alors je consens volontiers à périr » (*Faust I*, 1940a, p. 55, trad. Henri Lichtenberger)

² Goethe (*Fausto*, p. 436, trad. Jenny Klabin Segall); « Solch ein Gewimmel möcht'ich sehn, / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn. / Zum Augenblicke dürft'ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön! » « Ce fourmillement, je voudrais le voir, / Me tenir sur une terre libre parmi un peuple libre. / À l'instant qui passe, je pourrais dire alors: / Arrête-toi, tu es si beau! » (*Faust II*, 1940b, p. 241, trad. Henri Lichtenberger).

³ « puissance extraordinaire, surgie de la vie même » // « ce que peut faire une immense et illustre ville qui veut respirer » // « retrouve tous ses droits et les exerce contre ce moment même qui les lui rend » // « C'est pourquoi je n'aime pas trop que l'on parle de reconstruire la France: c'est de construire une France que j'aimerais que l'on voulût »

⁴ « d'événements considérables » // « les puissances, les projets, *les perspectives d'un être libre* » // « il y eut du canon dans l'air » « ...voici qu'une voix divine s'éleva qui chantait à l'*Opéra de Berlin* je ne sais quelle mélodie de musique italienne, dont la phrase très pure se détachait comme une idée claire sur le fond de bataille des bruits et des éclats de toutes parts... »

⁵ cf. Celeyrette-Pietri (« Politique et Méthode » e « Politics, history and the modern world », 1998) e Cattani (« Engagement pour l'Europe et... », op. cit., 2011).

⁶ « Tout le monde était allégé, soulevé par le même souffle, et le mot UNANIME prenait un sens positif » // « Partis, me dis-je, ils sont partis » // « Et le rire de l'homme libre se changea en méditation ».

⁷ « Il en résulte que l'homme de l'action nette, grande et hardie n'est pas d'un type très différent de ces types maîtres et libres. Ils sont frères intérieurement. // (Napoléon, César, Frédéric, – *hommes de lettres*, éminemment doués pour la manœuvre des hommes et des choses – par les mots) »

⁸ Enfin, la question si difficile et si controversée des rapports entre l'individu et l'État se pose : l'État, c'est-à-dire l'organisation de plus en plus précise, étroite, exacte, qui prend à l'individu toute la portion qu'il veut de sa liberté, de son travail, de son temps, de ses forces, et, en somme, de sa vie, pour lui donner... Mais quoi lui donner ? Pour lui donner de quoi jouir du reste, développer ce reste ?... Ce sont des parts bien difficiles à déterminer. Il semble que l'État actuellement l'emporte et que sa puissance tende à absorber presque entièrement l'individu. // Mais l'individu, c'est aussi la liberté de l'esprit. Or, nous avons vu que cette liberté (dans son sens le plus élevé) devient illusoire par le seul effet de la vie moderne. Nous sommes suggestionnés, harcelés, abêtis, en proie à toutes les contradictions, à toutes les dissonances qui déchirent le milieu de la civilisation actuelle. L'individu est déjà compromis, avant même que l'État l'ait entièrement assimilé.

⁹ « étroitement saisi, défini, borné, scruté, façonné, enregistré les viés » // « produits d'une certaine organisation qui tend à les rendre aussi semblables que possible jusque dans leurs goûts et dans leurs divertissements »

¹⁰ « ... refaire la société selon un plan théorique dont l'entreprise exigerait des modifications profondes et simultanées dans les lois, les mœurs et même les cœurs »

¹¹ « à la transmission et à l'exécution automatique des ordres venus du centre et de l'Unique »

¹² « De toute façon, l'esprit ne peut, quand il s'occupe des « hommes », que les réduire à des êtres en état de figurer dans ses combinaisons. Il n'en retient que les propriétés nécessaires et suffisantes qui lui permettent... de faire d'une société humaine une sorte d'oeuvre... Il y a de l'artiste dans le dictateur, et de l'esthétique dans ses conceptions. Il faut donc qu'il façonne et travaille son matériel humain... »

¹³ Schmitt (*Political Theology*, 2005, p. 5, 13)

¹⁴ Schmitt (op. cit., p. 36)

¹⁵ Schmitt (op. cit., p. 9, 33)

¹⁶ Schmitt (op. cit., p. 45-47)

¹⁷ Jarrety (*Valéry devant la littérature*, 1991, p. 403-415)

¹⁸ « qu'il ne goûtât que médiocrement le régime absolu »

¹⁹ Maingueneau (*Le contexte de l'oeuvre littéraire*, 1993, p. 161-164).

²⁰ No texto « L'esprit est-il une luxe ? ou la nécessité de l'inutile » publicado em *Le Figaro Littéraire* de 24 de julho de 1937 e depois incluído em *Vues* (1948).

²¹ « On y trouve, et généralement en quel état... les débris, les reflets, la caricature, l'exagération de produits intellectuels, d'idées ou de figures qui ont été élaborés dans ces esprits voués au travail propre de l'esprit, habitués à concevoir, à peser leurs pensées, à leur donner la force et la précision de la forme... C'est donc cette spéculation qui en dernière analyse fournit à l'action tout ce que cette dernière utilise pour se diriger, pour se faire entendre, se faire croire, se faire obéir – en un mot – se faire réelle »

²² Agamben (*Estado de Exceção – Homo Sacer II, 1*, 2004, p. 90)

²³ Zular (*No limite do país fértil*, 2001, p. 38) e Derrida (*L'Écriture et la Différence*, 1967b, p. 335)

²⁴ « Il [Mallarmé] acceptait de si haut les critiques, les dédains, les railleries que ses ouvrages lui valaient, qu'il s'en faisait les hommages naturels que dussent recevoir la foi et l'espérance qu'il avait dans sa certitude isolée ; et il se soutenait merveilleusement dans la volonté souveraine de consacrer tout sa durée

de vie à l'analyse la plus fine et la plus rigoureuse de la lumière de poésie qu'il avait reçue, un certain jour de sa jeunesse »

²⁵ « il faut difficilement se croire soi-même sur parole. Je veux dire que la parole qui nous vient à l'esprit, généralement n'est pas de nous »

²⁶ Mallarmé (*Crise de vers / Crise de verso*, 2013, p. 15)

²⁷ Maingueneau (*Le contexte de l'oeuvre littéraire*, 1993, p. 162)

²⁸ Derrida (*Séminaire la Bête et le Souverain*, 2008, p. 248)

²⁹ « ... le champ quasiment infini d'une surenchère hyperbolique qui lui accorde un droit et un pouvoir supérieurs à la souveraineté, supérieurs à celui des hommes supérieurs, plus que souverain, en somme, plus que supérieur, si on peut dire » Derrida (op. cit., 2008, p. 267)

³⁰ Derrida (op. cit., 2008, p. 289)

³¹ « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir ; et ainsi de suite... » ; « ne se pourrait jamais engager s'il ne croyait – être tout »

³² « pouvoir de voir toujours quelque chose de plus que la chose donné , et de... [se] voir la voyant... », manuscrits de *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* apud Celeyrette-Pietri (*Valéry et le Moi*, 1979, p. 21)

³³ « Léonard a les choses réelles, Teste la généralité abstraite de l'argent » Celeyrette-Pietri (op. cit., 1979, p. 22)

³⁴ Stimpson (“Counter-Fiction”, 1998b, p. 140-141)

³⁵ Stimpson (op. cit., 1998b, p. 150)

³⁶ « Si quelqu'un me demandait ce que nous sommes, je lui répondrais de toute façon : cette ouverture à tout le possible, cette attente que nulle satisfaction matérielle n'apaisera et que le jeu du langage ne saurait tromper ! Nous sommes à la recherche d'un sommet. Chacun, s'il lui plaît, peut négliger la recherche. Mais l'humanité dans son ensemble aspire à ce sommet, qui seul le définit, qui seul en est la justification et le sens » - Bataille (*L'Érotisme*, 2004, p. 304)

³⁷ « le changement des rives en rumeur »

³⁸ « vient tout près de la sensation de la vie – quand la chair trop près de la chair balbutie »

³⁹ Derrida (*Força de lei*, 2007, p. 91)

⁴⁰ Benjamin (“Crítica da Violência Crítica do Poder”, 1986)

⁴¹ Rancière (*La Méésentente*, 1995a, p. 19)

⁴² Dolar (*A voice and nothing more*, 2006, p. 60-71)

⁴³ Blanchot (*La voix venue d'ailleurs*, 2002)

⁴⁴ Cf. sobre « à quoi bon ? » como pergunta retórica, cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/bon>

⁴⁵ Pickering (« Régime scriptural, régime politique : les derniers cahiers de Paul Valéry », 2001, p. 55-77)

⁴⁶ Schmidt-Radefeldt (« Paul Valéry et l'Allemagne entre les guerres », 2003, p. 15)

⁴⁷ Sichère (« À quoi bon des poètes en temps de détresse ? », 2008); Kristeva (« À quoi bon des poètes? », 2016).

⁴⁸ « touche le fond et ce fond est le vide [...] Journées de nullité, de perte brute » (XXVI, 714 apud Pickering, op. cit., 2001, p. 71)

⁴⁹ Dolar (*A voice and nothing more*, 2006, p. 83-103)

⁵⁰ Lacan (*Le Désir et son interprétation*, 1998, p. 428)

⁵¹ “with ‘surplus authority’”... “the Other rules all the more through the transgressions of its rule...; we are caught all the more in its vicious circle” – Dolar (op. cit., 2006, p. 101)

⁵² Maingueneau (*Le contexte de l'oeuvre littéraire*, 1993, p. 162)

⁵³ « l'oeuvre même, en tant que chose sensible. C'est là une troisième considération, bien différente des deux autres »

⁵⁴ « Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : *l'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte*. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière (...) Et quand un texte de poète est utilisé comme recueil de difficultés grammaticales (...), il cesse aussitôt d'être une *oeuvre de l'esprit*, puisque l'usage qu'on en fait est entièrement étranger aux conditions de sa génération, et qu'on lui refuse d'autre part la valeur de consommation qui donne un sens à cet ouvrage »

⁵⁵ « Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi toutes ses possibilités, il en est une, et une seule, qui place enfin ce texte dans les conditions où il prendra force et forme d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre *la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir*. Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose, et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Otez la voix et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres ».

⁵⁶ Bourjea (*Paul Valéry – Le sujet de l'écriture*, 1997, p. 129)

⁵⁷ « suites de paroles curieusement assemblées »

⁵⁸ Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 120)

⁵⁹ « Nous sentons, d'une part, que l'ouvrage qui agit sur nous nous convient de si près que nous ne pouvons le concevoir différent »

⁶⁰ « C'est qu'il n'est pas de tentation plus grande que celle de décider souverainement dans les matières incertaines... »

⁶¹ « D'autre part, qu'il le veuille ou non, l'artiste ne peut absolument pas se détacher du sentiment de l'arbitraire. Il procède de l'arbitraire vers une certaine nécessité, et d'un certain désordre vers un certain ordre ; et il ne peut se passer de la sensation constante de cet arbitraire et de ce désordre, qui s'opposent à ce qui naît sous ses mains et qui lui apparaît nécessaire et ordonné. C'est ce contraste qui lui fait ressentir qu'il crée, puisqu'il ne peut déduire ce qui lui vient de ce qu'il a. // Sa nécessité est par là toute différente de celle du logicien. Elle est toute dans l'instant de ce contraste, et tient sa force des propriétés de cet instant de résolution, qu'il s'agira de retrouver ensuite, ou de transposer ou de prolonger, secundum artem. // La nécessité du logicien résulte d'une certaine impossibilité de penser, qui frappe la contradiction : elle a pour fondement la conservation rigoureuse des conventions de notation, – des définitions et des postulats. Mais ceci exclut du domaine dialectique tout ce qui est indéfinissable ou mal définissable, tout ce qui n'est pas essentiellement langage, ni réductible à des expressions par le langage. Il n'y a pas de contradiction sans diction, c'est-à-dire, hors du discours. Le discours est donc une fin pour le métaphysicien, et il n'est guère qu'un moyen pour l'homme qui vise à des actes »

⁶² « Si les / tant de / modernes ont tant recherché les images au point d'y voir exclusivement la propriété spécifique de la poésie et de limiter la poésie aux images ou à la métaphore, c'est par un besoin de trouver une définition propre de la poésie, tout au moins un caractère décisif – Et ce besoin lui-même naît de l'impuissance de découvrir le véritable principe poétique. Je crois que ce principe est à rechercher dans la voix et dans l'union singulière, exceptionnelle, difficile à prolonger de la voix avec la pensée même [ad. marg : L'une spontanée et l'autre mère des réflexions et des additions]. Donner à la voix en acte une sorte de vie propre, autonome, intime, impersonnelle – c'est-à-dire personnelle-universelle (par opposition avec personnelle-accidentelle), faire de la parole un résonateur de l'esprit, c'est-à-dire du *tout perçu et percevant*, subissant et répondant – tel est le but, le désir, le signe, le commandement. // Le poète fait aux autres hommes un présent non extérieur, mais il leur donne un autre usage de leurs pouvoirs, une nouvelle distribution de leurs ressources »

⁶³ Marx (*Naissance de la Critique Moderne*, 2002, p. 99-102)

⁶⁴ « énergie ou moyen de propagation de la vérité, et... possibilité de dégagement d'une "ultime pensée" qui... sacralisée, subsumerait toutes les autres », Bourjea (*PV – Le sujet de l'écriture*, 1997, p. 127-128)

⁶⁵ « ... c'est un geste qui consiste à placer une majesté au-dessus d'une autre. Une surenchère qui tente de changer le sens de la majesté ou de la souveraineté, d'en faire muter le sens, tout en gardant le vieux mot ou en prétendant lui rendre son sens le plus digne. Il y a la majesté souveraine du souverain... et il y a, plus majestueuse ou autrement majestueuse, plus souveraine et autrement souveraine, la majesté de la poésie, ou la majesté de l'absurde en tant qu'elle témoigne de la présence de l'humain... C'est dire « il y a plus majestueux » que la majesté du roi, comme il était dit, vous vous en souvenez, que Monsieur Teste était supérieur aux hommes supérieurs », Derrida (*Séminaire la Bête et le Souverain*, 2008, p. 307); cf. também Derrida (*Vadios*, 2009, p. 268)

⁶⁶ Derrida (op. cit., 2008, p. 309, 311)

⁶⁷ « Où est encore le nom de Celui qui s'éveille ? / Qu'est devenu le nom de celui qui est saisi par l'extrême douleur ? [...] / Au delà, en deçà des noms / Sont les pronoms, qui sont plus – vrais déjà, et plus près de la Source, / Et ces mots qui viennent aux amants et aux mères, et qui sont de l'instant, du tout près de la sensation de la vie – quand la chair trop près de la chair balbutie [...] / Avec le nom, commence l'Homme. / Avant le nom n'est que le Souffle, / La rumeur / Qui doucement consume le dormeur, / Le rôle du jouir, du mourir, / Dans tous ces temps qui sont sans connaissance. / Écoute le son de la Voix, Vierge ou Veuve de mots »

⁶⁸ Celeyrette-Pietri (*Valéry et le moi*, 1979, p. 305, cf. X, p. 572; XI, p. 636, 1925)

⁶⁹ Agamben (*A Linguagem e a Morte*, 2006, p. 107)

⁷⁰ Derrida (*Vadios*, 2009, p. 268); Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 41)

⁷¹ Siscar (*Poesia e Crise*, 2010, p. 218)

⁷² Nancy ("Fazer, a poesia", 2013, p. 417-419).

⁷³ Siscar (*Poesia e Crise*, 2010, p. 218, 220)

⁷⁴ Derrida (*Vadios*, 2009, p. 268)

⁷⁵ Dolar (*A voice and nothing more*, 2006, p. 103)

⁷⁶ Derrida (*L'autre Cap*, 1991, p. 21) e Bernardo apud Derrida (*Vadios*, 2009, p. 91).

⁷⁷ « Il faut en finir avec le dogme fatal de la souveraineté et soutenir le chaqu'un (sic) contre les idoles lesquelles ne doivent être qu'instruments d'échange égal [...] – Nul ne doit être cru ni suivi à cause de sa place, de sa puissance fictive »

⁷⁸ « Moi est le nom de <celui> => ce <= qui parle », cf. Stimpson (« Composer continu et discontinu », 1995, p. 132; « An aesthetics of the subject », 1998, p. 232)

⁷⁹ Nancy (*Vérité de la démocratie*, 2008, p. 58)

⁸⁰ Nancy (op. cit., 2008, p. 60)

⁸¹ « qui aboutit à l'équivalence de l'Un – et du Peuple, ou de la Loi – ou de l'État », Nancy (op. cit., p. 61)

⁸² Nancy (op. cit., p. 13-31); cf. também Derrida (*Séminaire la Bête et le Souverain*, 2008, p. 307; *L'Écriture et la Différence*, 1967b, p. 388-389)

⁸³ Nancy (*La Communauté Désœuvrée*, 1986, p. 49-53)

⁸⁴ « De soi, cette qualification (*la souveraineté n'est rien*, de Bataille) ne contrevient pas au principe politique de la souveraineté tel qu'il s'est élaboré... pour cette tradition, la souveraineté n'est rien – que son propre exercice. Mais alors, le rien n'est pas pris absolument au sérieux, et c'est à la religion, ou bien au nihilisme qu'on emprunte en fin de compte le dernier mot. La démocratie exige au contraire qu'il n'y ait pas de dernier mot, et que le rien – pas d'arrière-monde – soit pris au sérieux absolument, dans l'infinité qu'il ouvre en pleine finitude » - Nancy (*Vérité de la démocratie*, 2008, p. 57)

⁸⁵ Rancière (*La parole muette*, 2005b, p. 167-176)

⁸⁶ Adorno (*Aesthetic Theory*, 2002, p. 175-176; *Notas de Literatura I*, 2003, p. 151-166, cf. nota p. 70)

⁸⁷ Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 82-85).

⁸⁸ « O quelle éternité d'absence spontanée / Vient tout à coup de s'abrèger ?... / Une feuille qui tombe a divisé l'année / De son événement léger »

⁸⁹ Celeyrette-Pietri (« *Metamorphoses de Narcisse* », 1974)

⁹⁰ « Je trouve en chaque peuple un trait que je ne puis souffrir. // Je m'écarte de tous et j'exprime parfois ce sentiment très vif – en forme de plaisanterie en disant : *Je suis le dernier Atlante*. // Je trouve en chaque humain (en moi-même surtout,) des choses que je ne puis souffrir. // Je m'écarte de tous et me laisse dire (comme me le disait Degas), que je suis *Ange*. // Et il y a *du vrai*. Cette *faculté d'éloignement*, que j'ai du reste, utilisée pour concevoir mieux la relativité que masque le langage et l'habitude. Éloignement = étonnement – recul. Ce qui était toute la vue en devient partie ou cas particulier. // Puis mon inaptitude à la vie matérielle – et ma tendance à opposer à *tout* l'énergie psychique – c'est-à-dire... à nier que quoi que ce soit, des hommes, des dieux, des choses, des idées – soit indépendant d'un *fonctionnement* – lequel lui-même, quoique *la forme la plus compréhensive* que je conçoive et découvre, – avec sa reprise incessante de (Moi / non-Moi), – offre cette évidence d'être *un des produits de lui-même entr'autres ! Entr'autres choses, est... Tout !* »

2.I-II Narciso e Proteu (modulação)

¹ Teixeira (*Nos Rascunhos de L'Ange*, 2002, p. 67-90)

² Teixeira (op. cit., 2002, p. 102).

³ cf. Lemos (*Le Mythe de Narcisse dans la Poésie de Paul Valéry*, 2010, p. 63-71)

⁴ apud Teixeira (op. cit., 2002, p. 60-61)

⁵ Celeyrette-Pietri (« *Metamorphoses de Narcisse* », 1974, p. 11-19)

⁶ Tradução de Murilo Munhoz em <http://murilomunhoz.blogspot.com.br/2017/01/narciso-fala.html>, acesso em 12/12/2017. « Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée, // O forme obéissante à mes yeux opposée ! // Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !... // Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent // D'appeler ce captif que les feuilles enlacent, // Et je cries aux échos les noms de dieux obscurs !... // [...] // Adieu, Narcisse... Meurs ! Voici le crépuscule. // Au soupir de mon coeur mon apparence ondule, // La flûte, par l'azur enseveli module // Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont »

⁷ « Dieux ! de l'auguste jour, le pâle et tendre reste // Va des jours consumés joindre le sort funeste ; // Il s'abîme aux enfers du profond souvenir ! // Hélas ! corps misérable, il est temps de s'unir... // Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être ! // L'insaisissable amour que tu me vins promettre // Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit... »

⁸ Celeyrette-Pietri (« *Metamorphoses de Narcisse* », 1974, p. 13)

⁹ « Si je me sens sourire, un sourire vient sur sa face »

¹⁰ « [...] Mais te voir, cher esclave, obéir à la moindre // Des ombres dans mon coeur se fuyant à regret, // Voir sur mon front l'orage et les feux d'un secret, // Voir, ô merveille, voir ! ma bouche nuancée // Trahir... peindre sur l'onde une fleur de pensée, // Et quels événements étinceler dans l'oeil ! [...] »

- ¹¹ « En vain, dans leur fauve demeure, // Les sombres Maîtres de l'Azur // Ont voulu que Narcisse meure // Si son orgueil se garde pur ; // En vain parlent-ils par la foudre, // Menacent-ils de le dissoudre, // De le réduire à quelque fleur, // Ce destin ne sera des pires // Si quelquefois tu me respirez : // L'ombre odorante espère un pleur... »
- ¹² “[...] Encontrai nessa fonte um corpo delicioso / [...] um sorriso tão próximo e cheio de confiança”, tradução dos manuscritos de “Fragmentos do Narciso” (apud Celeyrette-Pietri, p. 1974, p. 18) « [...] Trouvez dans la fontaine un corps délicieux [...] un sourire si proche, et plein de confiance »
- ¹³ Teixeira (*Nos Rascunhos de L'Ange*, 2002, p. 71)
- ¹⁴ « Qui pleure là, sinon le vent simple à cette heure // Seule, avec diamants extremes?... Mais qui pleure, // Si proche de moi-même au moment de pleurer? » ; traduction de Augusto de Campos (1987, p. 79)
- ¹⁵ Maulpoix (“Major poems: the voice of the subject”, 1998, p. 175)
- ¹⁶ Teixeira (*Nos Rascunhos de L'Ange*, 2002, p. 108)
- ¹⁷ Lemos (*Le Mythe de Narcisse dans la Poésie de Paul Valéry*, 2010, p. 132)
- ¹⁸ « Qui-es tu? se disait-il tout bas. Et plus bas redisait-il : // Qui est moi celui-ci qui tant se tourmente ou celui-là // Qui se regarde ? celui qui peut détourner les yeux ou celui // Qui ne peut être vu sans que la douleur soit ? » cf. Teixeira (op. cit., 2002, p. 73, 108)
- ¹⁹ Cf. As críticas endereçadas a Valéry por Rancière (*La parole muette*, 2005b, p. 167-176)
- ²⁰ Celeyrette-Pietri (« Metamorphoses de Narcisse », 1974, p. 12)
- ²¹ « La proximité est chose extraordinaire. Je n'ai pas su le dire dans le Narcisse dont c'était le vrai sujet, et non la beauté revenant sur elle-même »
- ²² « Le violoniste, l'oreille couchée au bois, et conduisant son archet amoureux, ne fait qu'un avec l'instrument et le son même. L'instrument de bois se perd, s'oublie, il se fait entre le son et l'homme un échange direct. C'est un cycle fermé, un équilibre entre les forces donnés et les sensations reçues [...] C'est un Narcisse ce violoniste »
- ²³ Stimpson (“An aesthetics of the subject: music and visual arts”, 1998, p. 226-227)
- ²⁴ « Se considérer, s'assembler, s'accorder, s'attaquer, s'attendre et s'écouter comme un instrument; - comme résonateur d'un désir, comme présence, imminence de choses désirables »
- ²⁵ « L'art d'écrire n'est que l'art d'accommoder. C'est l'oreille qui parle. C'est la bouche qui écoute » // « Phrase – Art d'écrire. Je voudrais avoir la sensation du virtuose qui, l'oreille collée au bois du violon, écoute sa propre main et forme un anneau fermé de sens... »
- ²⁶ Bourjea (*Paul Valéry – Le Sujet de l'Écriture*, 1997, p. 141)
- ²⁷ Bourjea (*Paul Valéry – Le Sujet de l'Écriture*, 1997, p. 58, 121-155)
- ²⁸ Zular (“O ouvido da serpente”, 2014, p. 215)
- ²⁹ Hayashi (« La voix dans le dialogue avec soi-même chez Paul Valéry », 1996, p. 49)
- ³⁰ « J'écoute quelqu'un qui parle // Et quand il parle bien, - j'écris. // Parfois je le fais répéter, je l'arrête... // Mais il n'y a pas de quelqu'un – // Alors cette union d'existant, puisqu'Il parle // et de non-existant, puisque je ne vois que l'auditeur, // c'est Moi »
- ³¹ Derrida (*Marges de la Philosophie*, 1972, p. 331, 339)
- ³² Derrida (op. cit., 1972, p. 334)
- ³³ Derrida (op. cit., 1972, p. 336-337)
- ³⁴ Derrida (op. cit., 1972, p. 341)
- ³⁵ « « JE ME DIS » - ME (ou à moi) est une audition dont l'auditeur est complémentaire du parleur [ad. marg: Si je me parle à voix haute, le ME n'est plus tout à fait le MÊME qui si ce fût à voix intime] (...) Je Me dis ≡ Me ne sait pas ce que sait Je »
- ³⁶ Siscar (*Poesia e Crise*, 2010, p. 220)
- ³⁷ Zular (*No limite do país fértil*, 2001, p. 88); Siscar (op. cit., 2010, p. 222)
- ³⁸ Morimoto (“La notion de l'implexe chez Valéry”, 2005)
- ³⁹ Nancy (*À L'Écoute*, p. 35) - cf. CHII, p. 974, XIX, 1937
- ⁴⁰ Nancy (op. cit., 2002, p. 33)
- ⁴¹ Nancy (op. cit., 2002, p. 26)
- ⁴² Nancy (op. cit., 2002, p. 34)
- ⁴³ Bernardo (“Expeausition's. La pensée du corps... chez Jean-Luc Nancy”, 2013, p. 16)
- ⁴⁴ Nancy (op. cit., 2002, p. 25, 54)
- ⁴⁵ « L'idée de modulation comme je l'entends me ravit plus que toutes »
- ⁴⁶ Bourjea (*Paul Valéry – Le Sujet de l'Écriture*, 1997, p. 46)
- ⁴⁷ « on ne peut connaître des choses sans se connaître en quelque manière – percevoir quoi que ce soit sans percevoir quelque soi ; ni réciproquement se percevoir sans percevoir quelque autre chose... »

2.III Narciso e Proteu (modulação), a partir da p. 120

¹ « Modenatura. // Passages et modulations – Le secret le plus fin de l’art – et marque de l’art exquis. // Qui ignore ceci est une bête - Même puissante. Cela lie le doigt ou la main passant et la forme de la lumière-ombre. // La nature vivante ici est invincible. Elle sait achever une tige, ouvrir un orifice, épanouir l’extrémité d’un canal - prolonger un organe externe, enchâsser un globe. // Transitions. // Or ce problème est profond – Car il n’est autre que celui de la combinaison de l’action avec la matière (au sens relatif de chose qui se conserve) ou de l’opposition et combinaison de la *construction* avec la *formation* (cf. *significatif*) et *formel*. Je n’ai pas encore (après 44 ans) débrouillé cette affaire. »

² Jallat (*Introduction aux figures valéryennes*, 1982, p. 344-356)

³ Zular (*No limite do país fértil*, 2001)

⁴ Stimpson (« Composer continu et discontinu », 1995 ; “Counter-Fiction”, 1998b)

⁵ « un foyer de grande densité économique, le croisement d’une grande circulation... impliqué partout »

⁶ « une parole de modulations et de relations internes – dans laquelle le physique, le psychique et les conventions du langage pussent combiner leurs ressources »

⁷ Stimpson (« Toute la modulation de l’être », 1993, p. 37-57)

⁸ Nancy (*À L’Écoute*, 2002, p. 14-44)

⁹ « Les coups frappés ne doivent pas se représenter par des points sur une ligne, mais par un cycle dont les « arcs » sont *attentes et détentes*. Chaque coup (après le 2^{me} ou 3^{me}) engendre *une attente ou demande* telle que le coup suivant est à la fois produit par l’événement et par *moi-réponse*. [...] Chaque coup devient réponse et demande »

¹⁰ « quand on pourra ou devra observer la coïncidence des événements perçus ou produits avec des événements d’autre genre produits ou perçus »

¹¹ « 3 coups frappés définissent *l’état* qui *produirait* le 4^{me}. Mais ceci n’a lieu que si l’intervalle (1-2) est substitué par (2-3) »

¹² « Quant à *l’intensité*, je désigne ainsi – l’intervalle même en tant que pouvant être différent. La tension de l’intervalle croît jusqu’à une limite au delà de laquelle le coup suivant n’a plus de relation avec le *précédent*. Et en sens inverse si les coups sont rapprochés on approche du continu... »

¹³ « Il y a donc 2 limites. Si trop grande la fréquence la suite est *inimitable* par actes et l’impression passe du domaine *articulé* au domaine *continu* »

¹⁴ Cf. Stimpson (« Composer continu et discontinu », 1995, p. 121).

¹⁵ Maniglier (*A voice and nothing more*, 2006, p. 256-275, especialmente p. 257)

¹⁶ « Dire que tout est négatif dans la langue, cela n’est vrai que du signifié et du signifiant pris séparément : dès qu’on considère le signe dans sa totalité, on se trouve en présence d’une chose positive en son ordre » - Trata-se de uma afirmação já incluída no próprio *Cours* por seus editores originais, ver : Saussure, F. *Cours de Linguistique Générale*. Paris : Payot, 1972, p. 166 - apud Maniglier (*La vie énigmatique des signes*, 2006, p. 297).

¹⁷ Maniglier (*La vie énigmatique des signes*, 2006, p. 284) ; Benveniste (*Problèmes de linguistique générale vol. I*, 1974a, p. 49)

¹⁸ Safatle (“Linguagem e negação”, 2006, p. 114-116)

¹⁹ Cf. nota sobre debate de Derrida e Agamben em torno da biopolítica, p. 80-81.

²⁰ « on dira que ce nest pas pour la même raison que le signifiant est le signifiant de ce signifié, et que ce signifié est le signifié de ce signifiant » - Maniglier (*La vie énigmatique des signes*, 2006, p. 327)

²¹ Maniglier (*La vie énigmatique des signes*, 2006, p. 298-299)

²² Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 12)

²³ Maniglier (op. cit., 2006, p. 310)

²⁴ Maniglier (op. cit. 2006, p. 311-315)

²⁵ Zular (“Ficção como variação de contexto”, 2017)

²⁶ Maniglier (op. cit., 2006, p. 266)

²⁷ Maniglier (op. cit., 2006, p. 271)

²⁸ « Mon esprit contient un monde qui contient mon corps, qui contient mon esprit... »

²⁹ « Pour avoir une différence, il en faut toujours deux : il ny a de trait distinctif que double » (Maniglier, op. cit., 2006, p. 303 ; cf. p. 300-306)

³⁰ « En revanche, si l’identité d’une valeur n’est pas représentable, elle est effectuable. Ce que font la littérature comme la psychanalyse : non pas proposer un métadiscours En revanche, si l’identité d’une valeur n’est pas représentable, elle est effectuable. Ce que font la littérature comme la psychanalyse : non pas proposer un métadiscours » (Maniglier, “Surdétermination et duplicité des signes”, 2005, p. 159).

³¹ Maniglier (“The Embassy of Signs”, 2016)

³² « Langage, fonction de l'Être. / Le langage s'identifie avec la connaissance. Mais la forme du langage, cette forme qui permet de concevoir des combinaisons du langage le montre comme fonction et tenant à l'Être. »

³³ « Toucher à soi, être touché à même soi, hors de soi, sans rien qui s'approprie. C'est l'écriture, et l'amour, et le sens » (Nancy, *Corpus*, 2000, p. 32)

³⁴ « Ainsi le chose se donne-t-elle : non pas comme un être qui subsisterait ailleurs, ni comme un simple 'être perçu', représentation soumise à une subjectivité. Mais comme ce sentir dans lequel, selon lequel, mais surtout comme lequel le réel se réalise »

³⁵ « La poésie, et disons : la pensée, – n'est possible que parce qu'une représentation quelconque n'appartient jamais à un seul et unique système, à moins d'être abstraite et alors elle n'est plus représentation. Tout ce qui est visible et imaginable est par là même tout autre qu'uniforme. D'où s'ensuit que le meilleur moyen de peindre quelque chose est de restituer ce en quoi elle est multiforme, cette multiplicité fondamentale d'un objet qui admet tant d'interprétations, de réponses, d' « hommes » réciproques chacun à elle... » - « Un imbécile dit : A est A. Cette chaise est une chaise. Mais elle est échelle, bûcher, appareil de gymnastique, bélier, civière – et l'idée d'une chaise est construction, équilibre, levier, cage, entretoises ; dans tel poème, il suffira de mettre une chaise, au lieu et au moment qu'il faut, pour faire imaginer le personnage ; pour donner un grand effet... A est A, est la formule du sot. Ce n'est qu'une relation logique. »

³⁶ « comme la pénétration du même corps dans des couches différentes, comme une sonde à travers terrains et poches liquides superposés » cf. Stimpson (« Composer continu et discontinu », 1995, p. 130)

³⁷ « *Temps de plante* // Rien mieux que les *raccords* de formes végétales et ceux que l'on trouve aussitôt dans les organes animaux – n'impose à l'esprit le problème de la *Modulation*, qui est dans tous les arts la *partie divine*. // Passer d'un plan à un autre, d'un ton à un autre, d'un « univers » à un autre – cette substitution comme du sommeil à la veille et l'inverse, - du jour à la nuit et l'inverse – du libre au lié – »

³⁸ Celeyrette-Pietri (« *Metamorphoses de Narcisse* », 1974, p. 20)

³⁹ « L'accident est l'apparition de la qualité d'une chose qui était masquée par une autre de ses qualités. Or, on ne prévoyait que - on ne s'attendait qu'à - la suite et le développement de l'existence de la chose selon cette qualité plus remarquée - et dont la visibilité dominatrice était due à l'observateur. // En somme, l'observateur voit la chose en tant que l'une de ses propriétés – celle qui l'intéresse essentiellement – mais la chose a d'autres qualités par lesquelles elle est *partie du monde*. // Ce vase me sert mais d'autre part c'est un verre exposé dans un monde où il y a des chocs. // Plus les choses sont mentales, moins elles ont de propriétés – et d'existences dans des domaines divers. // Ce qui permet le sommeil, c'est que le fait mental est aussi une chose capable de fusion et de confusion, un élément de rêve. Ce qui est donné par présence et donne présence a en soi de quoi conduire à l'absence. // – Donc – la modulation, et aussi les changements brusques de l'être, doivent être considérés sous ce rapport, c'est-à-dire comme dus à l'apparition de propriétés existantes que d'autres propriétés masquaient – c'est-à-dire comme multiplicité de l'être opposée à la simplicité momentanée de la conscience. [...] »

⁴⁰ Schmidt-Radefeldt (« La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry », 1974, p. 240): Le réel, « ce qui est capable d'une infinité de rôles, d'interprétations, de points-de-vue. » (V, p. 260) // « Le réel est ce qui ne peut jamais être tout entier considéré d'un seul et unique point-de-vue. Quel que soit le point-de-vue (le mode de considérer, exprimer A) sous lequel on regarde A, il exclut une infinité de caractères ou de propriétés qui cependant se rattachent à lui par un enchaînement nécessaire. Le réel, résidu. L'inépuisable par la connaissance. » (XIV, p. 84)

⁴¹ « Mon problème essentiel, fut, demeure, d'instituer une science *des manières de voir*. // 1. Les mots: *on peut... on peut aussi bien...* sont la définition de cette science. // 2. Chaque opinion, chaque sentiment, chaque proposition se réfère non tant à son homme, qu'à *une manière de voir* dont elle est une propriété spécifique comme tel grossissement l'est de telle distance. Il suffirait de changer, même peu, ces conditions pour transformer l'*objet*. [...] // 5. Pour chacun, il en est une qui est la plus *probable*, la plus fréquente, la plus stable, la plus aisée, la spontanée. Celle-ci peut varier avec l'âge – les circonstances - la *sensibilisation* actuelle du sujet à telles excitations. [...] // 7. Il y a une science et un art de passer d'une manière de voir à une autre. MDV ⇔ M'D'V'. Il y a une modulation. [...] // 10. Le langage commun implique une confusion de MDV. Tout effort pour penser nettement – c'est-à-dire p[our] déterminer une MDV est nécessairement contre ce langage commun, *contre ses formes et contre ses mots*. // 11. Toute manière de voir est définissable par l'uniformité fonctionnelle. Ex[emple] simple : le domaine pur d'un sens. Mais dans l'application complexe s'introduisent des correspondances – des ordres de grandeurs – des définitions – des annulations – des axiomes – des opérations ou actes. À chacune correspond un « monde » - monde poétique, pictural, économique – astronomique – mondain – etc. »

⁴² Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 129)

⁴³ Goux (*Frivolité de la valeur*, 2000, p. 14-65)

⁴⁴ « Le secret ou l'exigence de la composition est que chaque élément invariant doit être uni aux autres par plus d'un lien, par le plus grand nombre possible de liaisons d'espèce différente - et entre autres - la forme et le contenu qui sont des éléments absolument *comme des personnages ou des thèmes* - (dans cette phase). // Car dans l'enceinte mentale du créateur l'attention à la forme, et l'attention-personnage (par exemple) *sont de même substance*. // En d'autres termes, dans cette enceinte de temps vivant il y a ... *équipartition de l'énergie* ! - détail, ensemble, moyens et fins, moi et idées, mots, raisonnements, matière et actes - tout est en présence, tout en échanges mutuels et modifications réciproques. // Et c'est cette simultanéité *désordonnée* de choses mentales, ces attentions croisées, ces attentes et détentés qui est le milieu actuel d'où proviennent de temps à autre des éléments « parfaits », je veux dire qui paraissent à X - lequel est à la fois *leur juge et leur création* - devant être conservés et capables de vie ou utilité ultérieure. Mais le fait le plus remarquable qui s'observe en cet état est cette identité ou égalité de génération et de traitement ou de maniement qui affecte des images ou idées - d'ECHELLES et d'espèces les plus différentes dans leur ordre extérieur d'existence (et c'est pourquoi j'ai dit plus haut *désordonnée*). Ici la partie est grande comme le tout, la fin précède le commencement, la conclusion devance les prémisses, la forme engendre la matière, le silence et l'absence engendrent leurs contraires - et la *vue* (perception) s'identifie (dans l'instant) avec *organisation - intuition*. // C'est cette phase qui est le principe suprême des combinaisons les plus générales, - *la fusion des hétérogènes* - N + S. // - Les ordres de grandeurs sont négligeables dans cette phase. // - Les substitutions y atteignent le maximum de généralité. Par ex[emple] : il s'en fera qui ne conservent que valeur énergétique par équivalence - ou bien que valeur d'excito-intervention »

⁴⁵ Husserl (*A crise da humanidade europeia e a filosofia*, 2002, p. 62)

⁴⁶ « Il n'y a ni concepts, ni catégories, ni universaux, ni rien de ce genre... l'emploi du même mot dans *p* séries ou phrases différentes »

⁴⁷ « un effet d'horizon qui résulte de la traductibilité des pratiques les unes dans les autres, rendue nécessaire chaque fois pour des raisons locales » - Maniglier (« Manifeste pour un comparativisme supérieur en philosophie », 2015, p. 53)

⁴⁸ « Le sens commun est commun [...] parce qu'on peut aller de quelque point que ce soit à n'importe quel autre en utilisant n'importe quel embranchement. » - Maniglier (op. cit., 2015, p. 59)

⁴⁹ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 27, 78, 129)

⁵⁰ Siscar (*Da soberba da poesia*, 2012, p. 33)

⁵¹ Celeyrette-Pietri (*Valéry et le moi*, 1979, p. 35)

⁵² Schmidt-Radefeldt (« La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry », 1971, p. 249)

⁵³ Bourjea (*Paul Valéry – Le sujet de l'écriture*, 1997, p. 36)

⁵⁴ « L'Ange – m'appelait Degas. // Il avait plus raison qu'il ne le pouvait croire. // Ange = Étrange, estrange – étranger... bizarrement à ce qui est, et à ce qu'il est »

⁵⁵ Safatle (op. cit., 2016, p. 179)

⁵⁶ « le sens 'moyen' du sens local, et ceux-ci (sic) de la *valeur* de résonance, de la valeur de combinaison de résonances ou de 'reflets' de voisinage »

⁵⁷ « Mais l'homme de génie est au contraire celui qui sait mettre à profit, les figures jetées par le hasard. Il en tire une ressource infinie, vaste comme le monde. Mais il garde son art de supprimer - de rattacher -, sa liberté. // Génie = conscient des inconsciences. »

⁵⁸ « Le moi est une pièce double. À la fois dans le jeu et hors du jeu, c'est-à-dire Moi – et puis ψ . K Σ »

⁵⁹ « Mon esprit *contient* un monde qui *contient* mon corps, qui *contient* mon esprit... Mon esprit *contient* mon esprit » apud Celeyrette-Pietri (*Valéry et le moi*, 1979, p. 161)

⁶⁰ Adorno (« Les écarts de Valéry », 1984, p. 124)

⁶¹ « Mais mon 'rêve de poète' eût été de composer un discours, - une parole de modulations et de relations internes – dans laquelle le physique, le psychique et les conventions du langage pussent combiner leurs ressources »

⁶² Cf. Derrida (*De la Grammatologie*, 1967a, p. 76)

⁶³ Lopes (*A inocência do devir*, 2003, p. 62)

⁶⁴ Lopes (op. cit., 2003, p. 35)

⁶⁵ « ...et tant que l'on est un esprit à la *moderne* - pour qui (conséquence lointaine de Platon et du christianisme) *esprit* et *corps*, *fond* et *forme*, *sens* et *symbole* sont choses 1° *opposées*, 2° *exclusives* l'une de l'autre, 3° *non équivoques* - (je veux dire que l'une déterminée, l'autre l'est. Le corps C n'a qu'un 'esprit E' ; l'esprit E n'a qu'un corps C. Le sens Σ n'a qu'une forme ϕ , et la forme ϕ n'a qu'un seul sens Σ , comme les 2 bouts d'un bâton). // Or ceci ne fut pas toujours vrai et ne l'est pas dans l'état de génération. Ainsi le travail mental *non automatique* est hésitation dans la pluralité des significations ou des signes, des formes possibles etc. // C'est une *croyance*, ou une convention inconsciente que l'univocité »

⁶⁶ « valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente »

« Une oeuvre est faite par une multitude « d'esprits » et d'événements - (ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs, etc.) - sous la direction de l'Auteur. Ce dernier doit donc être un profond politique attaché à mettre d'accord ces larves et ces actions intellectuelles concurrentes. Il faut ruser ici ; et là, passer ; il faut retarder, éconduire, supplier de venir, intéresser à l'ouvrage.- Évocations, conjurations, séductions - nous n'avons à l'égard de notre personnel et matériel intérieurs que des ressources de l'ordre magique et symbolique. La directe volonté ne sert de rien ; elle n'a pas de prise sur les hasards de cet ordre auxquels il faut opposer quelque puissance aussi imprévue, aussi vive et variable qu'eux-mêmes »

⁶⁷ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016)

⁶⁸ Signorile (« L'architecture comme écriture du vital ou le vital comme... », 1990)

⁶⁹ Agamben (*A Linguagem e a Morte*, 2006, p. 101-102)

⁷⁰ Benjamin (*Obras Escolhidas I*, 1987, p. 226)

⁷¹ Benjamin (op. cit., 1987, p. 226)

⁷² Benjamin ("Paul Valéry on his sixtieth birthday", 2005, p. 534)

⁷³ No primeiro dos apontamentos reunidos por Benjamin para um ensaio sobre Valéry que acabou não sendo escrito, lê-se: « L'idée de l'inertie – dans Teste – est la critique immanente la plus décisive que le monde valéryen ait portée sur lui-même » (trad. de Michel Collomb in: *Bulletin des Études Valéryennes*, n° 44, 1987, p. 45-46).

⁷⁴ Siscar (*Poesia e Crise*, 2010, p. 218)

⁷⁵ Zular (*No limite do país fértil*, 2001, p. 49, 51)

⁷⁶ Cf. Nancy (*Le partage des voix*, 1982, p. 70-73) e Adorno (« Les écarts de Valéry », 1984, p. 137)

⁷⁷ « Les petits faits inexplicables contiennent toujours de quoi renverser toutes les explications des grands faits »

⁷⁸ « Désormais, l'action de l'artiste « qui était concentrée sur la genèse et la finition de l'oeuvre, passe (...) sur l'acte de création. C'est cet acte qu'il organise, réorganise, désorganise, crée et recrée – indéfiniment s'il le veut (...) » Valéry (apud Signorile, op. cit., 1990, p. 99)

⁷⁹ « Paradoxe./L'homme n'a qu'un moyen de donner de l'unité à un ouvrage : l'interrompre et y revenir »

⁸⁰ « ...faire un oeuvre modulée veut dire pour Valéry faire une oeuvre qui garde l'implexe de ses possibilités ; ce qui se fait moins en cherchant la composition entre les parties qu'en laissant autant d'ouverture, autant de décomposition que l'écrit puisse supporter » Stimpson (« Composer continu et discontinu, 1995, p. 130)

⁸¹ « L'introduction de *symétries* dans le discours, soit par le son (pieds, césures, rimes) soit dans les idées (métaphores) donne au discours l'aspect de n'être plus *moyen*, acte de circonstance ; mais d'exister en soi, de valoir par des qualités intrinsèques - par *plusieurs liaisons de ses moments* - dont chacun a plus d'une relation avec chaque autre. »

⁸² « Modulation. Changement borné, assujetti entre des seuils. On ne peut pas assigner de frontière »

⁸³ « L'abîme, ce n'est pas le fond, le fondement originaire (*Urgrund*), bien sûr, ni la profondeur sans fond (*Ungrund*) de quelque fond dérobé. // L'abîme, s'il y en a, c'est qu'il y ait *plus d'un sol*, plus d'un solide, et plus d'un seul seuil. // Plus d'un seul seul » (Derrida, *Séminaire la Bête et le Souverain*, 2008, p. 443)

⁸⁴ Cf. Nancy (*La Communauté Désœuvrée*, 1986, p. 223-224)

⁸⁵ « *Narcisse* – La confrontation du Moi et de la Personnalité. Le conflit du souvenir, du *nom*, des habitudes, des penchants, de la forme mirée, de l'être arrêté, fixé, inscrit – de l'histoire, du *particulier* avec – le centre universel, la capacité de changement, la jeunesse éternelle de l'*oubli*, le Protée, l'être qui ne peut être enchaîné, le mouvement tournant, la fonction renaissante, le moi qui peut être entièrement nouveau et même multiple – à plusieurs existences – à plusieurs dimensions – à plusieurs histoires... Le loup-garou. L'ange et la bête etc. »

⁸⁶ Derrida (op. cit., 2008, p. 34)

⁸⁷ Cattani (« Engagement pour l'Europe et littérature pure », 2011)

⁸⁸ « III^e Faust (« mon Faust ») [...] // Le fond du problème serait celui-ci : [...] // - Que faire... de l'Homme ? – Peut-on se faire de l'Homme une nouvelle idée ? – // - Peut-on créer un nouveau but, un nouveau désir ? // Que vaut ce qui est accompli ? [...] »

3.I-III - Fausto em curso (infiniteza, partes I-III)

¹ « aller à écrire ce qui venait »

² « jusqu'au jour où mes hésitations croissantes sur leur développement, et surtout Paris, et ces démons déchaînés que sont les AUTRES, m'ont obligé à suspendre mon travail »

³ « 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 »

⁴ Cf. Bastet (« Pour une lecture du Solitaire », 1987, p. 186), Zacarello (« Drame, Lutte, Tragédie », 2003)

⁵ Cf. Gifford (« Écriture et eschatologie », 1987, p. 141-143)

⁶ Cf. Bourjea (« Paradise Lust », 1987, p. 114)

⁷ « la problématique traditionnelle de Faust surhomme européen, assoiffé de connaissance et activité vitale » – Blühler (« Le statut intertextuel du Faust de Valéry » 1987, p. 61-62)

⁸ Goethe (*Fausto*, 1981, p. 41, trad. Jenny Klabin Segall). « Philosophie / Droit, médecine, / Théologie aussi, hélas! / J'ai tout étudié à fond avec un ardent effort » (*Faust I*, 1940a, p. 14, trad. H. Lichtenberger)

⁹ Para uma leitura de Lust dedicada às relações com o *Lustprinzip* freudiano, cf. Bourjea (op. cit., 1987, p. 101-120); para as relações Freud-Valéry, cf. Derrida (*Marges de la philosophie*, 1972, p. 353-363), Zular (“Clínica e Lírica”, 2008) e Marx (« Paul Valéry, le moins freudien des hommes », 2016).

¹⁰ Para uma leitura que aprofunda o diálogo entre “Lust” e *Tristão e Isolda* de Wagner, cf. Köhler (« Mon Faust à la lumière de Wagner », 1987). Para outras possíveis fontes e conexões com a cultura alemã estabelecidas pelo uso da palavra “Lust” como nome próprio da personagem, cf. Jauss (*Pour une Herméneutique Littéraire*, 1988, p. 203).

¹¹ « encore une affaire de fruit »

¹² « Faust: ... ce n'est pas toi que j'aime - c'est ce qui veut naître de moi par toi - de toi par moi. // Lust: C'est ce qui vient de naître ».

¹³ « l'échange inouï, muet, de ce que je ne sais pas en moi, ni de moi, contre ce que je ne sais pas en toi, ni de toi »

¹⁴ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 255)

¹⁵ Sobre sistema *bouchoreille*, cf. discussão capítulo anterior, cf. Zular (“O ouvido da serpente”, 2014) e Bourjea (*Paul Valéry – le sujet de l'écriture*, 1997, p. 121-155)

¹⁶ Safatle (op. cit., 2016, p. 253-255)

¹⁷ « Lust en train de rire aux éclats au lever du rideau »

¹⁸ Schmidt-Radefeldt (« L'intervention – concept sémiotique et phénomène scénique », 1987, p. 93-95).

¹⁹ « Vous n'êtes pas ici pour comprendre... Vous comprenez? »

²⁰ « et en outre, en outre, pour n'être pas désagréable à regarder sans réflexion ».

²¹ « peut-être assez bien... De petites coulées d'eau fraîche dans mon sable sec... »

²² « Faust: ... Vous comprenez? Lust: Puisque je ne suis pas ici pour comprendre... »

²³ « c'est bien là le pire. Qui sait ce que vous inventerez? »

²⁴ « en tant que source d'extrême énergie »

²⁵ « de vous et de moi, et non de vous ou de moi » – cf. Bourjea (« Paradise Lust », 1987, p. 105).

²⁶ « Faust: ...mettons: 'très agréable...' // Lust: “Mettons”, non, c'est vous qui mettez. Moi, j'écris... »

²⁷ « Faust: Entre nous, Lust, entre nous, il est quelque chose qui nous sépare et le même qui nous unit... Entre nous, Lust, entre nous, qu'y a-t-il entre vous et moi? Paroles, paroles... Mais voici que tout ce qui se dit entre nous, nous ne savons pas qui le dit, de vous ou de moi »

²⁸ « Lust: J'y suis, Maître. Faust: Bien, Bien... Mais moi, je n'y suis plus... »

²⁹ « Faust: Il fait divin, ce soir... Lust: 'Divin, ce soir...' Faust: Mais non, je ne dicte pas... J'existe... »

³⁰ « au lecteur de bonne foi et mauvaise volonté »

³¹ « Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche. Réel veut dire cela. Et rien de plus »

³² Safatle (op. cit., 2016, p. 261-266)

³³ « Lust: Je veux vous parler. *Mais ne voyez-vous pas que je vous parle?* // (...) // Faust: C'est vrai. Vous êtes comme un poème... Inachevé, peut-être. // Lust: Ceci devrait suffire. L'inachevé dit tout, **bien plus que tout** »

³⁴ « Lust: Tu vois! Tu vois... Voici donc encore quelque chose que tu n'as pas encore vécue. Ô mon maître, quelque chose que tu n'as pas encore vécue. Ô mon maître, cela n'existe pas mais cela peut exister. Je le sens, je le sais... Ne comprends-tu pas que deux êtres d'égal dégoût, dédain, détachement de tout ce qui refait les mêmes gestes, repasse aux mêmes points, aspire aux mêmes biens et craint les mêmes maux, et qui se rencontrent, se devinent, abolissent d'un regard tout ce commun de la vie, ne trouvent dans leur étreinte que l'indice d'une approche infiniment plus intime, une image d'un échange suprême et se font je ne sais quel foyer de différence vivante, sur la limite même qui sépare l'être de l'être... Il y a là un désespoir... sans prix. Mais il y a là une source, une force, une cime... Ô Faust, souffre ce que je souffre et nous serons les plus vivants, les seuls vivants, au monde, parmi ces mécaniques humaines parlantes que tu hais »

³⁵ Safatle (op. cit., 2016, p. 280)

³⁶ « Faust: ... j'ai résolu d'insérer... le récit... de mes rapports avec les hommes et les choses... // Lust: Rien qu'avec les hommes? // Faust: Et les femmes, sans doute. // Lust: Rien que les hommes et les femmes? // Faust: Et quelques très hauts personnages, ou de très bas, qui ne sont ni hommes ni femmes »

- ³⁷ Ver OEI (p. 197-201, 619), OEII (p. 45, 414, 462, 544, 906), CHI (p. 21, 47, 201-202, 338) et CHII (p. 285, 374, 386, 516, 1040), entre outros.
- ³⁸ « Ici, le langage s'embrouille et la philosophie prend la parole »
- ³⁹ Cf. Laurenti (« Espace du mythe, espace de la féerie dans 'Le Solitaire' », 1987 p. 158).
- ⁴⁰ « 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? Il demeure, portant en soi 'la distance infinie entre l'esprit et le corps' »
- ⁴¹ Goethe (1981, Fausto, trad. Jenny Klabin Segall, p. 385-395)
- ⁴² « Il n'est ni chaud ni froid quand on pense toujours à autre chose »
- ⁴³ « Il n'y a pas de plus loin, ni de plus haut (...) Tu n'as pas encore compris qu'il n'y a pas ni haut, ni bas... »
- ⁴⁴ « le bout du nez hors de ce qui existe »
- ⁴⁵ « Je puis regarder le fond d'un abîme... en général, avec indifférence. Cependant, ici... je ressens une ombre de malaise »
- ⁴⁶ « Le Solitaire: Que tu ne me plais pas! Faust: Que vous ai-je donc fait? Solitaire: Tu es »
- ⁴⁷ Marx ("The dialogues and 'Mon Faust'", 1998, p. 163)
- ⁴⁸ « Tu vois bien qu'il n'y a point ici de place pour deux! Si l'on est deux, ce n'est plus une solitude »
- ⁴⁹ « que peuvent être ces amis indescriptibles qu'il invoquait? »
- ⁵⁰ Sobre a meia-voz e o diferir atravessando o "eu me digo... se falo à voz alta, o 'me' não é completamente o MESMO do que se fosse à voz íntima" (CHII, p. 327), ver discussão no primeiro e segundo capítulos.
- ⁵¹ « seul à être seul » - "tout le monde en est là »
- ⁵² « Que parles-tu de seul? Je suis LÉGION » - "ILS sont UN et UN et UN... qui ne s'additionnent pas... »
- ⁵³ « Il y en a un qui est le sourire de l'autre; et un, qui est la présence de l'autre; et l'un, son acte; et l'un, même, l'un surtout, son absence »
- ⁵⁴ « Et l'amour de l'un pour l'autre en est un, qui se distingue et se dégage tendrement de l'un et de l'autre; et ainsi et ainsi... »
- ⁵⁵ « Chacun est un présage, un souvenir, un signe... et non un être » - "absolument incommunicable »
- ⁵⁶ « une vile monnaie, un instrument d'erreur, un moyen de séduction, de domination, d'exploitation »
- ⁵⁷ « au fond, bien pire que le diable »
- ⁵⁸ « Rires du rien » - "Forces sans formes, puissances sans prodiges »
- ⁵⁹ « l'homo lupus redevenu lupus par l'excès de sottise de l'état social »
- ⁶⁰ « le besoin d'un troupeau pour être », "de plus inférieur dans l'inférieur: la soumission, l'imitation, la crainte ou les convoitises, la crédulité, l'automatisme etc. »
- ⁶¹ « La Seconde Fée: Le Fou, le Seul, là-haut... Faust: Ah, ah! Le Fou, le Seul, le Loup »
- ⁶² « Va... Tombe comme une ordure... Ah ah... Au loup! au loup! »
- ⁶³ « Va... au plus bas... plus bas »
- ⁶⁴ « il est bien pire que le diable »
- ⁶⁵ « la scène se change insensiblement en intérieur qui tient de la forêt et du palais fantastique »
- ⁶⁶ « presque une chute, si glissant ce granit et si roide la pente »
- ⁶⁷ « derechef à l'hameçon » de "l'art subtil des... Tisseuses du Hasard »
- ⁶⁸ « être maître de soi et reparaître en roi »
- ⁶⁹ « 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. /La Parole a pouvoir sur la Métamorphose, /Tu devrais le savoir, toi qui sais toute chose. /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 ».*
- ⁷⁰ « Le Solitaire: Ceux de LÂ-HAUT m'ont dit de te chérir et secourir... Faust: Mais toutes ces fées... Solitaire: Tu déliras encore... »
- ⁷¹ « ces deux puissances » - "à toutes deux, incompréhensible... et tout à fait hors de leur système ». Ver também Bastet (« Pour une lecture du Solitaire », 1987, p. 187).
- ⁷² « F=S, Tu ne vois pas que je suis TOI! »
- ⁷³ Cf. Bastet (op. cit., 1987, p. 188-189); para uma análise do poema Esboço de Serpente, cf. Zular ("Ouvro da serpente", 2014).
- ⁷⁴ « Dieu et le Diable... Le Solitaire les décrète tous deux de morts, extermination générale de la vie, nature, etc... les deux D disparus [D et D']... Le dernier mot répondant au Fiat Lux... la parole se résorbe »
- ⁷⁵ Cf. Gifford (« Écriture et eschatologie », 1987, p. 147-148).

⁷⁶ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 89)

⁷⁷ « d'aller alternativement jusqu'à ses deux extrêmes pour pouvoir les dépasser... et d'assumer totalement son humanité pour passer ensuite à un registre différent » (Giudice, « Le Faust de Valéry : 'les extrêmes de l'humain et de l'inhumain', le surhumain », 1987, p. 249).

3.IV Fausto em curso (infinetização, parte IV)

¹ « les papiers dépréciés, traités, contrats, titres et billets, la Fiducia dévorant ses enfants (Justice, Vérité etc.) »

² « ses cris contre l'historisme et les événements »

³ « 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 Public, le Moyen Âge dans l'Iliade, les Mères et les Lémures parmi les Anges et les Docteurs, et je ne sais quel Ambigu mystique et payen em quoi le regard se perd comme dans la confusion de figures de toute grandeur et de toute nature qui peuplent de niveau en niveau les façades des cathédrales – jusqu'à élever au dessus des âges et des mythes, le mythe suprême de l'Éternel Féminin. // Le Pater AEstheticus, l'Européide, l'alchimiste qui de la Germanie, de la Grèce, de la Nature minérale et végétale, du classique français, des thèses de Kant, de la Révolution, de Napoléon, de l'Amour et de la Curiosité, de la Vie et de l'Érudition historique et littéraire perverses, séduites, enivrées, 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 deprecies, traités, contrats, titres et billets... »

⁴ « Mais j'avais pris goût à manier mes fantoches; et toujours sans plan, j'ai commencé deux pièces, concevant d'ailleurs qu'elles seraient deux specimens d'un III FAUST, ensemble de drames, comédies, féeries etc. qui ne conservassent d'autre lien que les deux personnages F. et M. Parmi ces pièces l'une traiterait (à ma façon) de la Science; l'autre des questions politico-sociales... Car il s'agirait de peser le monde moderne. Mais ce vaste dessein n'est qu'un jeu avec l'impossible. Je ne puis y songer que fabuleusement... Je suis trop vieux et il est trop grand »

⁵ « Les rêves. Freudisme, psychanalyse du diable par le professeur Faust »

⁶ « Toute magie dépréciée./ Vulgarisation des puissances et des prestiges (...)/ Mettre en scène. Physique théorique/ Catastrophisme mental et politique./ Nations. Société des Nations. A Genève (...)/ Nature empoisonnée/ Sciences. Einstein./ Guerre... un champ de bataille Une cathédrale en ruines./ Machinerie. Finance. Personne n'y comprend plus rien (...) »

⁷ « FAUST III (Le Salon) Fiducia et chez Goethe le papier-monnaie »

⁸ *Peri tôn tou theou* ou *Des Choses Divines* (PTTT, 2005), ver Gifford (« Écriture et eschatologie », 1987) e Johansson (« Echos du Peri tôn tou theou dans le Faust », 2014).

⁹ « La lutte contre le "Réel" // Car nous sommes un écart des conditions naturelles : toutes les métaphysiques partent de là. // Cette lutte procède et ne peut procéder que par tentative de modifier ou le Réel initial, brut ; Technique, pratique et Connaissance scientifique // Ou l'idée même d'un Réel Métaphysiques etc // Ou l'autre membre de la Relation : l'Homme même // La modification réelle du Réel (N_I) ou recherche scientifique consiste à agir sur la perception même, À voir, par exemple, par artifice ce que nos yeux ne montrent pas. Ici, tous les relais connus. // La modification de l'idée du réel consiste à torturer de tous façons les expressions premières, et à créer des valeurs fiduciaires : valeur de la vie, par exemple. On dispose ici de tout l'arbitraire imaginable (...) // L'Éden, l'âge d'or des anciens, le Paradis du Moyen Âge, ou bien la Cité future, ou l'ère de justice, de paix, les ULTRA-MONDES. Et dans l'ordre abstrait, la triade du Beau, du Bien et du Vrai. // Il y a aussi les idéaux « en acte » – je veux dire qui tentent de se réaliser matériellement ou quasi-matériellement dans les arts (...) »

¹⁰ Cf. Rey (*La part de l'autre*, 1998, p. 129-139).

¹¹ Cf. Derrida (*Essa estranha instituição chamada literatura*, 2014, p. 114; *Otobiographies*, p. 14).

¹² Binswanger (*Dinheiro e Magia*, 2011, p. 58-61, 86).

¹³ Shell (*Money, language and thought*, 1982, p. 131-155; 179-188).

¹⁴ apud Binswanger (op. cit., 1987, p. 72).

¹⁵ Keynes (*Essais de persuasion*, 1933, p. 181).

¹⁶ « s'engendre en se figurant, en se donnant l'image propre de sa propre essence, et l'autorépresentation de sa présence et de son présent » (Nancy, *La Communauté Désœuvrée*, 1986, p. 138-139).

¹⁷ Shell (op. cit., 1982, p. 40)

¹⁸ Celeyrette-Pietri (*Valéry et le moi*, 1979, p. 109-115)

- ¹⁹ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 103) e Adorno (*Negative Dialectics*, 2004, p. 333)
- ²⁰ Keynes (*Essais de persuasion*, 1933, p. 100-106).
- ²¹ Keynes (op. cit., 1933, p. 100)
- ²² Kittler (*Discourse Networks 1800/1900*, 1990, p. 229-272).
- ²³ « Ces moyens indirects sont de plus en plus rebelles à une conception ‘déterministe’ [de vérité], c’est à dire, procédant par égalités” - “fin de l’ère des grandes synthèses théoriques” et “le monothéisme est devenu impossible »
- ²⁴ Husserl (*A crise da humanidade europeia e a filosofia*, 2002, p. 62).
- ²⁵ « ... peut toujours être mis en défaut ! L’identité n’existe que par la négligence d’une différence... Cette condition... est étroitement reliée à notre fonction d’observer, à notre être. Nous ne savons qu’à condition de négliger. Nous construisons de l’identique en construisant notre moi »
- ²⁶ Foucault (*Naissance de la biopolitique*, 2004, p. 272)
- ²⁷ Goux (*Frivolité de la valeur*, 2000, p. 120-121).
- ²⁸ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 143)
- ²⁹ « Dès que le calcul peut intervenir, on peut dire que les difficultés sont terminées, et il ne reste 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 » – voir également Goux (op. cit., 2000, p. 14, 65).
- ³⁰ Adorno (“On the final scene of Faust”, 1991, p. 119)
- ³¹ Goux (op. cit., 2000, p. 25-27).
- ³² Goethe (*Fausto*, 1981, p. 436; *Faust II*, 1940b, p. 241)
- ³³ « gigantesque opération contre 1° le bon sens et le sens commun... une politique de résultats qui ne compte que des succès par la bonne raison qu’elle n’est faite que des succès »
- ³⁴ « La science, comme l’homme, finit par consentir à l’état d’ignorance armée. Du reste, n’a-t-elle pas pour fin (moderne) la formulation de recettes que toute le monde peut appliquer. Et ceci est le grand fait nouveau, qui a permis la transformation industrielle du monde moderne. L’IMITABILITÉ. La puissance d’action sans discours inutiles. Tout ce qui n’est pas nécessaire à décrire et prescrire une action est éliminé. La perfection de la Science moderne est à ce prix. // La curiosité en soi et pour soi, les développements dits ‘philosophiques’ sont, au fond, anti Scientifiques – ne sont plus SCIENCE-OR. La question Pourquoi, la question Comment, nous apparaissent désormais, même dans les cas les plus favorables, comme des demandes de recettes d’action »
- ³⁵ « Le pouvoir du savoir dévore le savoir... diminution de toutes les valeurs fiduciaires (Ruine du sens commun, des traditions, des croyances »
- ³⁶ « La notion de réalité s’évanouit – en tant que limite. // Il ne reste plus que des correspondances ACTE : Phénomènes. // D’où cette réaction sur la *confiance* en l’esprit ou plutôt sur sa fonction, qui cesse d’être transcendante puisque ce sont des résultats extérieurs qui le justifient et en jugent les anticipations” (NAF 19094, f. 24) - "La ‘vérité’ est de plus en plus réduite à la propriété des représentations ou expressions verbales qui sont vérifiées régulièrement par un résultat d’action. // Les ex-problèmes; Matière Esprit. Liberté Déterminisme. « Monde extérieur ». Réalité. Origines et téléologies ! (En cette matière, les énoncés importent plus que les solutions – passage du non langage au langage et du langage au [mot illisible]). // En somme, ce qui est tout verbal est désormais à évaluer comme tel : on ne sort pas du groupe langage. // Or, c’est là le PUREMENT FIDUCIAIRE. // Ici se place une question: celle des valeurs affectives. Les valeurs d’action (ou OR) sont liées à celles-ci. L’idée A a, je suppose, valeur d’action virtuelle. J’ai la recette (SI JE FAIS A, B S’ENSUIT). Mais pourquoi ferais-je A? Et avec quelle énergie? »
- ³⁷ Safatle (op. cit., 2016, p. 136)
- ³⁸ « L’organisation toujours plus parfaite de la vie nous capte aussi dans un réseau, de plus en plus serré, de règles et de contraintes, dont beaucoup nous sont insensibles ! *Nous n’avons pas conscience de tout ce à quoi nous obéissons. Le téléphone sonne, nous y courrons... »*
- ³⁹ « L’ART, l’Inutile et l’arbitraire comme domaines et ressources d’action : action sur les choses, action sur les autres, combinées. C’est donner des pouvoirs d’action aux productions “aberrantes”, c’est-à-dire non contrôlées par des conditions finies de la vie. Non déterminées par un besoin non équivoque de l’organisme, - sensations localisées et devant être amorties, éteintes par une satisfaction finie. Ces productions aberrantes peuvent se continuer infiniment, et ne s’achever que par interruption. Contes, rêves. Développements illimités. Récits etc. »
- ⁴⁰ Safatle (op. cit., 2016, p. 301)
- ⁴¹ « Le problème ne pourrait être que le comment des ‘puissances’ aussi hétérogènes que *sound and sense* etc. se composent en vue de former un système transitoire complexe doué d’existence esthétique »
- ⁴² « des effets qui ne peuvent se rapporter à des causes ayant rapport à notre sensibilité... agir ce que nous voyons, touchons et pouvons manier sur ce que nous voyons, touchons et pouvons manier »

- ⁴³ Husserl (*A crise da humanidade europeia e a filosofia*, 2002, p. 62).
- ⁴⁴ « Paradoxe. L'homme n'a qu'un moyen de donner de l'unité à un ouvrage: l'interrompre et y revenir »
- ⁴⁵ « Pourquoi pas un tour de spire de plus, dit le coquillage? Ainsi la pensée. Ainsi l'infini »
- ⁴⁶ « le geste de frapper des coups de marteau, sans enclume ni marteau. Cette possibilité mimique – c'est l'infini, rien de plus »
- ⁴⁷ « La virtualité est, peut-être l'essence de ces produits de sensibilité. Virtuel est ce qui est donné si l'actuel est donné... Ce qui est donné est plus que ce qu'il offre »
- ⁴⁸ « A strange philosophy = the virtual in the real. // Nous ne pouvons imaginer un mouvement sans en imaginer d'autres, instantanément refusés (...) // Cette infinité... conserve la concevabilité de tout changement quelconque, il n'y a pas en lui de destruction ou dissipation définitive »
- ⁴⁹ Daie (“O Olho do Melro. Beckett entre o realismo de Lukács e a estética adorniana”, 2015, p. p. 68)
- ⁵⁰ Para uma análise da disputa polêmica entre símbolo e alegoria no Fausto de Goethe desde os escritos do autor e passando por Lukács, Benjamin e outros, cf. Mazzari (“Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe”, 2015, p. 277-304, especialmente p. 293)
- ⁵¹ « mon esprit contient un monde qui contient mon corps, qui contient mon esprit qui contient... »
- ⁵² « L'impléxe / Les vœux de l'instant / L'instant est le noeud de l'inactuel / Le système instantané des craintes et des vœux (ce qui explique le fameux Moment arrête-toi... »
- ⁵³ « Mais Goethe - « Arrête-toi, moment » et l'artiste essaie de fixer ce beau moment. Mais en essayant, il s'apprend à voir et finalement à trouver dans tous les moments quelque chose qui vaut d'être fixée. // Mais plus. Il parvient à sentir que c'est l'acte de fixer, (ou le désir) qui est l'important, le non-vain, ce qui sauve la pauvreté des objets et peut faire de l'homme un *sauveur des phénomènes*. // - Mais encore - L'excitation que nous donnent certains objets - paysage, beauté corporelle - etc., l'espèce d'infini que j'ai appelé esthétique - et qui consiste dans la reprise (du désir) résultant de la possession – nous fait désirer, *en outre*, de l'engendrer et provoquer ad libitum - Et c'est ici un infini de second degré »
- ⁵⁴ Nancy (“Fazer, a poesia”, 2013, p. 317)
- ⁵⁵ « Considérations sur la volonté de puissance dans les affaires de l'esprit. Ici on peut distinguer deux espèces de cette passion de l'esprit qui est volonté de puissance. L'une vise à la possession d'une clientèle ; elle est comme tournée vers l'univers social ; son but est donc fini : il s'agit, en somme, d'un véritable goût des autres. L'autre est une des plus singulières affections de l'âme qu'il soit possible d'observer. Pour passer de la première à celle-ci, il suffit de concevoir le lecteur éventuel comme doué d'une exigence infinie, laquelle n'est autre que le produit de la passion même de l'auteur. Dans ce dernier cas, lorsqu'œuvre il y a, et quelque soit l'heureux succès de cette œuvre dans le milieu, elle sera toujours considérée par son auteur comme purement préparatoire et elle ne compte rien à ses yeux »
- ⁵⁶ « Chez le producteur, 2 espèces. / 1) Les uns placent leur désir et leur drame dans les effets extérieurs de leur œuvre – Les Autres – et ils se divisent eux mêmes en – créés par les Autres – se créant des Autres – mais il faut des autres. / 2) Tandis que pour le 2^a espèce, il leur suffit d'un Autre qui est eux mêmes (*ici intervient l'infini*) »
- ⁵⁷ « L'univers social et économique tend à se faire un univers métrique, c.d.a, dans lequel l'unification, l'identification, le répétition dominant – c.d.a., l'indépendance de la production d'avec les conditions singulières, le consommateur »
- ⁵⁸ « Les ouvrages de l'art n'ont d'intérêt que 1^o *voluptuaire* (consommation) 2^o *technique* (production). Or sous ces deux aspects, ils sont indivisibles, et d'ailleurs sont aussi inséparables et de tel *consommateur* et de tel *producteur* »
- ⁵⁹ Marx (“Le poète et le ready-made”, 2013, p. 61).
- ⁶⁰ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016, p. 166-167)
- ⁶¹ Gomes (*O corpo por fazer*, 2017, p. 75)
- ⁶² Sobre as diferenças entre Adorno e Valéry em relação à autonomia da forma literária, ver capítulo anterior e também Holzkamp (“Classicisme et crise – Benjamin, Raphael et Adorno lecteurs de Valéry”, 1992, p. 75-117)
- ⁶³ Bataille (« La notion de dépense », 1970a, p. 302-320) ; cf. Foucault (« Préface à la transgression », 1963, p. 261-266)
- ⁶⁴ Marx (*Naissance de la Critique Moderne*, 2002, p. 51-55)
- ⁶⁵ Zular (*No limite do país fértil*, 2001, p. 40, 93-97, 123)
- ⁶⁶ Adorno (“On the final scene of Faust”, 1991, p. 111-120)
- ⁶⁷ « subtilité consiste à voir 10 possibilités où la non-subtilité en verra 3... »
- ⁶⁸ « une seule chose importe – celle qui se dérobe, infiniment, indéfiniment, à l'analyse, – Ce rien, ce reste, cette décimale extrême. Et c'est pourquoi il faut faire des analyses et de plus en plus fines, serrées, subtiles, précises –, insupportables »

⁶⁹ « notions quasi-quantitatives (c'est-à-dire non numérables mais combinables et mieux combinables que celles fournies par le langage et la logique) »

⁷⁰ Nancy ("Fazer, a poesia", 2013, p. 418, 420).

⁷¹ Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 12)

4. Política do ato poético, poética do ato político (reconclusão)

¹ Siscar (*De volta ao fim*, 2016)

² « Cette infinité 'n'est pas entropique' car elle conserve la concevabilité de tout changement quelconque, il n'y a pas en lui de destruction ou dissipation définitive »

³ « Donc l'être profond serait un Protée – et toute une métaphysique envahit les fonds de l'esprit. [...] Il ne peut donc pécher – c'est-à-dire [inachevé] ou plutôt le seul péché serait la diminution de cette propriété de métamorphoses »

⁴ « L'art a pour objet de produire une attention de structure particulière - complète en soi - car la même combinaison Moi/objet - contient demande et réponse, excitation et satisfaction, désir et aliment et réciproque infinité... Le point remarquable est ici cette *instabilité du stable*... C'est-à-dire que le caractère le plus frappant de la « nature » physique, la chute, la diffusion, la radiation, l'accroissement d'entropie - semble trouver ici son opposé »

⁵ Zular (*No limite do país fértil*, 2001, p. 101-102)

⁶ Goethe (*Fausto*, 1981, p. 249)

⁷ Binswanger (*Dinheiro e magia*, 2011, p. 91-97)

⁸ « Entropie : âge des choses. Augmentation de ce qui ne peut plus se transformer. Cendre »

⁹ «...mettre à profit les figures jetées par le hasard. Il en tire une ressource infinie, vaste comme le monde»

¹⁰ « Le sens artiste découvre l'étrange qui est dans le banal, le neuf qui gît dans le vieux, le pur dans l'impur etc., restitue de la force aux mots usés, etc. par une opération contraire au principe de Carnot de la sensibilité qui est la dégradation par l'habitude »

¹¹ Celeyrette-Pietri (*Valéry et le moi*, 1979, p. 343)

¹² Zular (op. cit., 2001, p. 101), cf. Celeyrette-Pietri (op. cit., 1979, p. 121)

¹³ [...] la liberté est immédiatement liée à l'égalité, ou, mieux, elle est immédiatement égale à l'égalité. L'égalité ne consiste pas en une commensurabilité des sujets par rapport à quelque unité de mesure. Elle est l'égalité des singularités dans l'incommensurable de la liberté (Nancy, in: *L'Expérience de la Liberté*, Paris : Galilée, 1988, p. 96)

¹⁴ Nancy (*The experience of freedom*, 1993, p. 101)

¹⁵ Agostinho (*Mallarmé: les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini*, 2015, p. 468-488)

¹⁶ Rey (*La part de l'autre*, 1998, p. 165)

¹⁷ « Ainsi le travail mental *non automatique* est hésitation dans la pluralité des significations ou des signes, des formes possibles etc. // C'est une croyance, ou une convention inconsciente que l'univocité »

¹⁸ Safatle (*O circuito dos afetos*, 2016)

¹⁹ Deguy (*Réouverture après travaux*, 2007, p. 120)

²⁰ Derrida (*Vadios*, 2009, p. 267)

²¹ Derrida (*L'autre Cap*, 1991, p. 46)

²² Derrida (*L'Université sans condition*, 2001; *Força de lei*, 2007; *Vadios*, 2009, p. 267)