

UMA POSSÍVEL LEITURA DE “CEMITÉRIO MARINHO”, DE PAUL VALÉRY

Clarissa Navarro Conceição LIMA*

RESUMO: O Simbolismo se deu em um grande *carrefour*, uma época em que fortes correntes e escolas literárias disputavam espaço tanto nos jornais e nas publicações, como nas ideias de maior autoridade. Baudelaire é quem guia o início de uma nova era, a modernidade. Os grandes poetas simbolistas buscavam atingir a *poésie pure*, uma poesia não deturpada nem pelo exterior e nem pelo interior do poeta. Os símbolos e o elevado trabalho intelectual marcaram essa literatura e o poeta do mediterrâneo, Paul Valéry. Este trabalho tem o intuito de localizar Valéry em sua época e período literário, assim como fazer uma leitura breve de seu grande poema *Le Cimetière Marin* e discorrer sobre a poética do escritor. Para tanto, contamos com o aprofundamento teórico e as análises de estudiosos do assunto, tais como Edmund Wilson, João Alexandre Barbosa, Machado Leite, Todorov e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Francesa. Simbolismo. Paul Valéry. Poesia.

Introdução

O Simbolismo, de acordo com Edmund Wilson (1993), seria o deslocamento da vertente clássico-científica para a romântico-poética, uma vez que o naturalismo, com a sua lucidez e precisão, vinha tolhendo a imaginação e o alcance do poeta. Sabe-se que a poesia francesa esteve estacionada por muitos anos na era clássica e em suas formas engessadas. Segundo Leite (1990, p.67), ela só começa a procurar um novo rumo com Rousseau, Chateaubriand e outros autores românticos, no momento em que estes “[...] compreenderam a necessidade de distinguir poesia de versificação.” A partir disso, inicia-se uma nova fase, a poesia moderna francesa começa a surgir. Algumas produções francesas, tais como a de Gérard de Nerval e a de Théophile Gautier, poderiam ser consideradas, segundo

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 - clarissa_cla@hotmail.com

a autora, precursoras dos valores poéticos que estariam por vir, uma vez que nelas continham pensamentos que veríamos em Baudelaire. São produções constituídas de “ideias românticas”, sem dúvida, mas também muito de modernidade, “[...] nessa distância com o público, na ausência de referência aos sentimentos pessoais do poeta, na pureza que há no ar da solidão, no isolamento da poesia.” (LEITE, 1990, p.68).

Baudelaire, considerado o fundador da modernidade francesa, define, tanto em sua poesia como em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, seu conceito de modernidade. Para ele, o moderno seria ver a beleza naquilo que é grotesco, fugaz, ver o que há de “poético no histórico”, “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p.24). Lembra Leite (1990, p.68) que

[...] o conceito de modernidade implica a dissonância que é converter todos esses aspectos negativos em algo fascinante, belo, estético. A beleza, em muitos poemas baudelairianos, desgarrar-se em definitivo do alto; faz-se encantadora com o feio, o horroroso, o criminoso: é o que chamamos de crise de representação da arte, que não mais se propõe como imitação da natureza [...] Para os modernos, o poeta, indiferente ao gosto do público, elabora o poema através do cálculo e da reflexão, sem se preocupar mais em ser pessoal.

Wilson (1993) observa que os românticos não infringiram as regras da métrica francesa, eles as deixaram intactas; no entanto, com o surgimento do Movimento Simbolista, essas regras foram altamente violadas e “[lograram] enfim atirar pela borda fora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte.” (WILSON, 1993, p.19). Segundo o estudioso, a estética simbolista na França foi consciente de si mesma e de seus procedimentos, uma vez que a nação sempre teve a tendência de discutir Literatura, de querer “[...] sempre saber o que estão fazendo e por que o estão fazendo: sua crítica literária tem agido como intérprete e guia constantes para o resto de sua literatura.” (WILSON, 1993, p.20). Perrone-Moisés (2007, p.11) afirma que a “[...] arriscada aventura da poesia moderna ocorreu principalmente na França, de Baudelaire a Valéry.” Para compreender a poesia do século XX, é necessário fazer um percurso de um poeta a outro, passando pelos grandes nomes, como Mallarmé e Rimbaud.

O Simbolismo deu-se em uma “encruzilhada de todos os ventos”, e é Baudelaire quem “[...] projeta, abre caminho, é o ponto de partida da modernidade que comandou a literatura durante cem anos.” (MORETTO, 1994, p.36). É

preciso lembrar que duas tendências surgem a partir de Baudelaire. Segundo Leite (1990), há a vertente do poeta visionário com a lírica livre e alegórica, como a de Rimbaud; e outra, com a lírica rígida e intelectual do poeta alquimista, como a de Mallarmé e a de Valéry, seu fiel discípulo. O caso de Valéry é um pouco mais complexo, pois não se pode dizer que sua poesia se encaixa totalmente em todos os padrões e preceitos do Movimento Simbolista. Como diria Plinval (1982, p.199), “[...] nenhuma grande obra é estritamente simbolista, mas também não há nenhuma que não tenha sido mais ou menos influenciada por esta tendência [...]”, e é isso que acontece com Valéry, sua poética foi muito influenciada por suas leituras, pela sua época e por seus ídolos; no entanto, o poeta passou por mais de uma fase e por inúmeras experiências, e desse modo, não se deve incluir Valéry totalmente na poética simbolista.

Baudelaire, Mallarmé e Valéry consideravam a auto-suficiência da poesia, o poeta seria aquele que renunciou ao mundo, como nas palavras de Leite (1990, p.68): aquele que “perdeu sua vida para encontrar a arte”. Esse mergulho na arte, na essência poética foi considerado um suicídio por Maurice Blanchot, de acordo com os estudos de Perrone-Moisés (2007, p.12): “[...] esse suicídio da poesia era necessário para que ela saísse, como disse Baudelaire, do fundo do Desconhecido para descobrir o Novo.” Perrone-Moisés (2007, p.12) também sustenta que “[...] todos eles afirmaram ser a poesia um ‘fazer’, e não uma representação de algum sentido prévio e supostamente inspirado.” O conceito da *poésie pure*, buscado pelos poetas modernos, consiste, pois, em que a poesia não seja deturpada pelo exterior ou mesmo pelo interior do poeta. A poesia é magia, é mistério, é alquimia. Leite (1990) lembra a tradição da Antiguidade e do parentesco que se estabelecia entre magia e poesia para explicar essa “operação alquímica” que queriam os simbolistas: eles consideravam

[...] o poeta como o mago cuja produção intelectual se assemelha a uma operação algébrica e requer toda uma construção [...] a linguagem poética se distancia da linguagem da comunicação e procura tornar-se obscura, jogando com as sonoridades e com o poder sugestivo das palavras. (LEITE, 1990, p.69).

Trata-se, pois, da magia acima da linguagem, a sugestão acima do conteúdo, os símbolos acima das palavras. Enquadramos, assim, nosso poeta, Paul Valéry, não só como um artista dos símbolos, mas um mago da reflexão, do cálculo e da arquitetura da linguagem. Valéry construirá palácios com o seu poder alquímico

e matemático e deixará um grande legado teórico sobre a poesia moderna. Este trabalho tem o intuito de localizar Valéry em sua época e período literário, assim como fazer uma leitura breve de seu grande poema “Cemitério Marinho”¹ e discorrer sobre a poética do escritor, tendo como base os estudos de Wilson, Alexandre Barbosa, Machado Leite, Todorov, entre outros.

Valéry, o poeta do *Midi*

Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry nasceu em Sète, cidade mediterrânea da França, em 1871. Coursou direito em Paris e foi frequentador às terças-feiras da *Rue de Rome*, 89. Além de ter tido contato direto com o “chefe da escola simbolista”, Stéphane Mallarmé, segundo Leite (1990, p.69), Valéry também teve grande contato com as obras de Gautier, de Baudelaire e de Flaubert. Em 1917, o poeta publica “*La Jeune Parque*” e, em seguida, escreve vários outros poemas nos moldes simbolistas, mas, em um determinado momento, Valéry se fecha em uma pausa poética: o poeta passa a escrever e a publicar textos sobre literatura, política, estética, filosofia, e outras áreas do conhecimento. É somente em 1920 que Valéry volta a publicar poemas sob uma nova perspectiva, sob a luz de novas experiências e reflexões. É nessa segunda fase do poeta que ele escreve o brilhante poema “Cemitério Marinho”, publicado na coletânea de vinte e dois poemas intitulada *Charmes* (1922). De acordo com Leite (1990, p.73), Valéry foi um poeta diferenciado, pois:

[...] conseguiu ilustrar sua crença na poesia, que resulta de um aumento de consciência da linguagem: trabalhando com palavras sugestivas, que ele chama de formas porque elas não pretendem remeter à vida ou à realidade, e distribuindo-as pelo poema num processo de construção no qual está implícita a participação posterior do leitor ou do ouvinte, ele quer criar uma obra na qual o conteúdo pouco conta: o que importa é o fim, o poema, um templo fechado em si mesmo, sustentando-se apenas pela sua estrutura, pela sua arquitetura, espacial e musical.

Valéry foi reconhecido em vida e foi membro da *Académie Française*. Em 1945, falece e é enterrado em Sète, no próprio cemitério marinho de seu grande poema. Segundo Barbosa (1986, p.77), Valéry foi um poeta autobiográfico,

¹ Confira Valéry (1958).

uma vez que ele se exprimiu por meio de uma “[...] linguagem autobiográfica, buscando, sem cessar, os limites da lucidez por entre o esvaziamento das linguagens.” Segundo o estudioso, há sinais que revelam o percurso desse “escapar da emoção”, o movimento se daria entre o *Ego* e o *Ego Scriptor*: “[...] trata-se antes de uma larga e longa meditação acerca dos poderes da inteligência *aplicados* ao poema do que uma enclausurada reflexão poética.” (BARBOSA, 1986, p.78). Barbosa (1986, p.78, grifo do autor) retoma as próprias palavras de Valéry: “[...] *eu não quis dizer, mas quis fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse [...]*” e com isso, atesta a busca consciente de Valéry, o “ser” alquimista do poeta em reflexão rigorosa, em produção friamente intelectual, uma operação quase matemática e exata para não deixar “se perder na emoção”. Como disse Eliot (apud BARBOSA, 1986, p.78): “[...] a poesia não é um perder-se na emoção, mas um escapar da emoção; não é a expressão da personalidade mas uma fuga da personalidade.” A fim de atingir a *poésie pure*, sem interferências do exterior ou interior do poeta, Valéry trabalha com afinco no rigor da criação, da estrutura, do método. De acordo com Aguinaldo Gonçalves (2011, p.237), ele “[...] se consagra na definição e na construção de uma linguagem na linguagem.”

O famoso poema de Valéry “Cemitério Marinho” foi publicado primeiramente na *Nouvelle Revue Française*, em junho de 1920, e, dois meses depois, aparece publicado no livro *Chez Émile Paul Frères sur la Place Beauvau à Paris* em sua versão final para os leitores e talvez nem tanto para o próprio escritor, segundo as pesquisas de Barbosa (1986). O autor levou anos para escrever o poema e, segundo o estudioso, para ele, essa versão ainda merecia várias correções e modificações. O poema tem 24 estrofes de 6 versos cada, e segundo Barbosa (1986, p.80), trata-se de um “[...] texto escrito em decassílabo com acentuação regular, obedecendo ao sistema de rimas AABCCB, em que B é sempre masculina, isto é, aguda ou oxítona, e as demais femininas, isto é, graves ou paroxítonas.” O próprio poeta revela que pensava primeiramente na forma, no ritmo, e posteriormente procurava uma ideia que encaixasse nessa “melodia”:

Meu poema “Le cimetière marin”, *diz ele*, começou em mim por um certo ritmo que é aquele do verso francês de dez sílabas com cesura na quarta e na sexta. Eu não tinha ainda nenhuma idéia que devesse preencher esta forma. Pouco a pouco as palavras flutuantes fixaram-se, determinando por aproximação o assunto, e o trabalho (um trabalho muito longo) se impôs. (VALÉRY, 1957, p.1338 apud BARBOSA, 2007, p.31).

Cemitério Marinho traz essa grande arquitetura lógica, espacial e musical, mas também traz a questão do fazer poético, do movimento interior do próprio poema e das profundezas do poeta e seus mergulhos para dentro de si mesmo. Não só em Cemitério Marinho, mas em toda a estética de Valéry, ele “[...] mergulha em águas claras, perscruta de dentro [...]”, ele nos apresenta uma “intimidade crítica”, “[...] não revela os passos da busca do conhecimento [...]”, mas é como se o poeta fosse “[...] integrado à presa, familiar [...]” a ela (GONÇALVES, 2011, p.232). Valéry cria sua própria linguagem e nos deslumbra com a sua estética excepcional.

Cemitério Marinho, a questão do mar e da autobiografia

Cemitério Marinho retoma a todo o momento a questão do mar, ora ele é alegoria, ora o mar é concreto e real. Na primeira estrofe do poema, vemos a oposição entre o cemitério e o mar, enquanto um é símbolo de fim, de eterno repouso, o outro é convite ao eterno recomeço: “*la mer, la mer, toujours recommencée*”². Em meio ao cemitério, aos túmulos, palpita a vida: “*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,/ Entre les pins palpite, entre les tombes;/ Midi le juste y compose de feux*”³. O mar é também símbolo de imortalidade, a repetição no quarto verso evoca o movimento das ondas e remete à ideia do eco, da infinitude, de um “*long regard sur le calme des dieux*”⁴. A imagem de um mar manso, com um quê divino, sob um céu tranquilo ao meio-dia no *Midi*⁵ é somente inicial. Segundo Wilson (1993, p.61): “[...] o pino do dia é Natureza inorgânica, mas é também o absoluto na mente do poeta [...] o mero pino do dia, em si, que dentro de pouco deixará de existir, de ser tranquilo meio-dia.” Portanto, deixaremos de ter essa figura serena, o mar também será o poeta e o poema em si, que por sua vez, também deixará de ser calmo ao longo da leitura. Apesar de ocorrerem mudanças, o mar de Valéry será sempre um chamado à vida, ao recomeço: “*O puissance salée! Courrons à l’onde en rejaillir vivant.*” e “*Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!*”⁶ (22^a e 24^a estrofes).

² “O mar, o mar recomeçando sempre.” Tradução de Darcy Damasceno e Roberto Alvim Confia. (Todas as seguintes traduções são dos mesmos tradutores).

³ “Esse teto tranquilo, onde andam pombas,/ Palpita entre pinheiros, entre túmulos./O meio-dia justo nele incende.”

⁴ “Um longo olhar sobre a calma dos deuses.”

⁵ Midi: nome dado à parte do sul da França, à parte da região mediterrânea e atlântica, em francês antigo quer dizer “sul”.

⁶ “Ó, poder salgado!/ Corramos à onda para reviver!” e “Ergue-se o vento!... Há que tentar viver!”

A fim de ilustrar a complexidade do discurso de Valéry, poderíamos comparar o mar de Cemitério Marinho com o mar de Baudelaire em um trecho de seu poema em prosa *Déjà*:

Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste. Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront ! (BAUDELAIRE, 2006, p.208)⁷.

Podemos ver que tanto o mar de Valéry como o mar de Baudelaire são símbolos, servem para ilustrar afirmações não-concretas, ideias abstratas. Segundo Todorov (2014), que escolhera este mesmo trecho para ilustrar sua obra *Simbolismo e interpretação*, o mar concreto e real é apagado aos poucos, uma vez que recebe adjetivos como “sedutor”, “simplicidade”, e ainda ações como “conter em si e representar” sentimentos (TODOROV, 2014, p.67). De acordo com o estudioso, no poema acima, o mar se transforma aos poucos em uma alegoria e seria preciso reler o poema para reinterpretá-lo, no entanto, o mar do início é o mesmo que o do final “ainda que aqui ele tenha se tornado perfeitamente ‘transparente’” (TODOROV, 2014, p.67). Todorov se refere a esse termo “transparente”, que também poderia ser chamado de “alegoria”, para explicar o mar de Baudelaire: para que haja um mar “alegórico”, seu sentido literal deve ser atestado, afim de que haja uma mínima relação. Percebemos a relação do mar de Baudelaire e o de Valéry com o próprio movimento da vida e com o mergulho do poeta para dentro de si mesmo. Segundo Todorov, não se trata nem do discurso puramente literal, nem do puramente transparente e nem de ambiguidade, mas da complexidade das relações dos sentidos, dos símbolos. De acordo com Wilson (1993, p.21),

[...] era tendência do Simbolismo [...] fazer da poesia uma questão de sensações e emoções no indivíduo, mais ainda do que fora o caso do Romantismo: na

⁷ “Só eu estava triste, inconcebivelmente triste. Parecido com um padre a quem se tivesse arrancado sua divindade, não podia, sem uma desoladora amargura, afastar-me desse mar monstruosamente sedutor, desse mar tão infinitamente variado em sua assustadora simplicidade e que parecia conter nele e representar por seus jogos e disposições, suas cóleras e seus sorrisos, os humores, as agonias e os êxtases de todas as almas que viveram, vivem ou viverão!” (BAUDELAIRE, 2006, p.209).

verdade, o Simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor.

O estudioso ainda afirma que muitas vezes os símbolos são “[...] arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias.” (TODOROV, 2014, p.21). Portanto, sabe-se que os poemas simbolistas são passíveis de várias interpretações. Vimos e salientamos semelhanças entre “Já” e “Cemitério Marinho”, pois ambos trazem o mar como alegoria, aquele mar transparente do qual fala Todorov. O mar sedutor e simples de Baudelaire, com seus jogos e comportamento humano, assemelha-se ao próprio poeta e a sua alma alquímica que “perde a vida para encontrar a arte”, a alma em busca da *poésie pure*. Esse mar assemelha-se também ao movimento de reflexão e de interiorização do poeta, ao movimento de busca de compreensão da sua própria existência. Barbosa (1986, p.82), ao analisar o poema de Valéry, afirma:

[...] por ser secreta, a alteração implica aquilo que se esconde nas próprias dobras do texto: o que muda não é tão-só a paisagem, ou os modos de relacionamento dessa paisagem de contradições, mas a maneira de ir conferindo significações aos estágios de compreensão da mudança.

Na epígrafe de Cemitério Marinho, percebemos o escritor autobiográfico do qual fala Barbosa (1986, p.77): “*O mon âme, n'aspire pas la vie immortelle,/ mais épuise le champ du possible.*” (Pindare, *Pythique III*)⁸. Como Eliot (apud BARBOSA, 1986, p.78) dissera, o poeta quer escapar da emoção, ele não aspira à vida imortal, mas esgota todas as possibilidades da vida mortal, ele “[...] esvazia as linguagens e os limites da lucidez [...]”, ele parece conter em si “[...] *les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront.*” Ao meio do poema de Valéry, a 12ª estrofe remete a essas ideias: “*Ici venu, l'avenir est paresse./ L'insecte net gratte la sécheresse;/ Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air/ A je ne sais quelle sévère essence.../ La vie est vaste, étant ivre d'absence,/ Et l'amertume est douce, et l'esprit clair*”⁹. A vida, para o poeta, é vasta, devem-se esgotar todas as possibilidades, como um inseto, escavar a sequeidão, tudo queimar. A vida, para o poeta, é vasta mesmo na ausência, mesmo no espaço vazio do criar.

⁸ “Ó minha alma, não aspira à vida imortal,/ mas esgota o campo do possível.” Píndaro, Píticas, III.

⁹ “Aqui vindo, o futuro é indolência./ Nítido inseto escarva a sequeidão;/ Tudo queimado está desfeito e no ar/ Se perde em não sei que severa essência,/ (A vida é vasta, estando embriagada de ausência)/ Faz-se a amargura doce e claro o espírito.”

Ainda no início do poema, o mar é movimento, vida, paz, infinito, imortal. Na segunda e terceira estrofes, evidencia-se a metalinguagem, fala-se não só do mar concreto ou do poeta, mas do trabalho com a poesia: quando o poeta trabalha, lida com o Tempo e o Sonho, tem paz “*quand sur l’abîme un soleil se repose*”¹⁰ e há de conceber “*ouvrages purs d’une éternelle cause*”¹¹. Há de conceber o sagrado, o eterno, a poesia, a calma do poeta. Valéry afirmou que a produção deste poema se deu quando ele estava no “estado de desejo e de procura” de si mesmo (VALÉRY, 2011, p.175). O poema pode ser interpretado de diversas formas, ora vemos a perspectiva do poeta, ora da poesia, ora do mar e do cemitério concretos. O poema é um grande emaranhado dessas três condições.

Na quinta estrofe, há a mudança da serenidade do mar, a mudança no interior do poeta: “*Comme le fruit se fond en jouissance,/ Comme en délice il change son absence/ Dans une bouche où sa forme se meurt,/ Je hume ici ma future fumée,/ Et le ciel chante à l’âme consumée/ Le changement des rives en rumeur.*”¹² Como se tudo mudasse de figura, o mar se embravece, o fruto se desfaz, a ausência toma forma, o movimento das ondas aumenta. O poeta continua a atestar suas mudanças como as do mar: “*Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!*”¹³.

O poeta também trabalha ao longo do poema as oposições entre luz x sombra, vida x morte, calma x fúria, como podemos ver nos versos: “*L’âme exposée aux torches du solstice, [...]/ Je te tends pure à ta place première,/ Regarde-toi!... Mais rendre la lumière/ Suppose d’ombre une morne moitié.*”¹⁴ O poeta coloca sua alma exposta à claridade, sua metade morna e sua metade sombria expostas à luz da pureza. Observa Wilson (1993, p.54) que o poeta tenta compreender-se: “[...] o estudo de mim mesmo, por si só; a compreensão dessa atenção e o desejo de traçar-me claramente a natureza da minha própria existência, quase nunca me abandonaram [...]”, afirmou Valéry (apud WILSON, 1993, p.54). Percebemos nesse poema uma procura pelo entendimento da existência do poeta, a compreensão dele mesmo, dos mecanismos da mente, do fazer poético, da alquimia e do cálculo, o complexo mar de dentro “monstruosamente sedutor” e “aterradoramente simples”.

¹⁰ “Quando repousa sobre o abismo um sol”

¹¹ “Límpidas obras de uma eterna causa”

¹² “Como em prazer o fruto se desfaz,/ Como em delícia muda sua ausência/ Na boca onde perece sua forma,/ Aqui aspiro meu futuro fumo,/ Quando o céu canta à alma consumida/ A mudança das margens em rumor.”

¹³ “Belo céu, vero céu, vê como eu mudo!”

¹⁴ “A alma expondo-se às tochas do solstício,/ [...] E te devolvo pura à tua origem:/ Contempla-te!... Mas devolver a luz/ Supõe de sombra outra metade morna.”

A estética do poeta

Valéry também expõe seu método, sua estética em Cemitério Marinho; trata-se da “própria maquinação secreta do poema” (BARBOSA, 1986, p.86). Vejamos a 8ª estrofe:

*O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un coeur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre, et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!*¹⁵

Vemos como o poeta trata a questão do fazer poético, da relação do poeta com a linguagem, com a poesia. De acordo com Barbosa (1986, p.86), trata-se do “encontro da linguagem consigo mesma” e esse encontro “intervém como espaço criador das hesitações do significado”. Segundo o autor, o poema é como eco: “[...] aquilo que ressoa por entre as estilhaçadas memórias de sensações e emoções retidas pela consciência que ainda não é poética.” (BARBOSA, 1986, p.86). Levanta-se a questão desse espaço vazio entre o zero e o um, entre a calma e a fúria, entre a vida e a morte, “entre le vide et l'événement pur”, do espaço da fonte do poema, “amargo, sombrio”, do eco que ressoa no interior do poeta. Barbosa afirma: “Cemitério e Mar, Absoluto e Relativo, Silêncio e Palavra não são mais do que figuras tortuosas de uma só e única figura que impõe o movimento: o poema.” (BARBOSA, 1986, p.87).

Percebemos, pois, a metalinguagem, o movimento das ondas também é movimento do poema, a calma e a fúria coexistem no poeta, o espaço entre a luz e a sombra, a vida e a morte, o cemitério e o mar é também fonte da poesia, fonte de reflexão, fonte de um cálculo interminável. O último verso dessa estrofe também nos revela o modo de pensar de Valéry: primeiro o ritmo, a “música”, depois o conteúdo, por isso “côncavo som, futuro, sempre na alma”. Segundo o poeta, a poesia exige um “Universo” diferente da prosa ou das outras artes, um

[...] universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical. Nesse universo poético, a

¹⁵ “Oh, para mim, somente a mim, em mim, / Junto ao peito, nas fontes do poema, / Entre o vazio e o puro acontecer, / De minha interna grandeza o eco espero, / Sombria, amarga e sonora cisterna / - Côncavo som, futuro, sempre, na alma.”

ressonância prevalece sobre a casualidade, e a “forma”, longe de desvanecer-se em seu efeito, é como que *novamente exigida* por ele. A Ideia reivindica sua voz. (VALÉRY, 2011, p.177, grifo do autor).

Valéry era um defensor da poesia, o universo poético para ele devia conter “[...] consonâncias, dissonâncias, pelo encadeamento dos rodeios e dos ritmos [...]” (VALÉRY, 2011, p.178). A poesia, na sua concepção, exige uma forma, um pensamento musical, uma ideia encadeada, no entanto essa “ideia” é apenas um meio que colabora com “[...] os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um *mundo* – ou um *modo de existência* – inteiramente harmônico.” (VALÉRY, 2011, p.178, grifo do autor). Quando pensamos em Valéry, pensamos em imagens rítmicas que tentam tocar o “pensamento puro”, a *poésie pure*.

De acordo com Barbosa (1986), as 13ª e 14ª estrofes são o centro do poema. É onde se encontra toda a estética de Valéry. São elas que contêm o tema central: “[...] a oposição entre o Absoluto e Relativo, entre a Morte e a Vida [...]” (BARBOSA, 1986, p.81). Aí está a presença da consciência poética, o “[...] movimento de auto-reflexividade devastador [...]” (BARBOSA, 1986, p.81). Temos a imagem solar, a auto-satisfação do Midi, há um “[...] jogo entre a imobilidade e o movimento, percebido por uma consciência que se esforça por manter a tensão entre os dois termos contraditórios [...]” (BARBOSA, 1986, p.81). Vejamos as estrofes:

*Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.*

*Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant! ...
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.¹⁶*

¹⁶ “Os mortos estão bem, sob esta terra/ Que os aquece e resseca seu mistério./ O meio-dia no alto, o meio-dia/ Quedo se pensa em si e a si convém./ Fronte completa e límpido diadema,/ Eu sou em ti recôndita

Percebemos a auto-reflexividade do poeta e do próprio poema, segundo Barbosa (1986, p.82): “[...] tanto o tu quanto o moi, do primeiro verso, são incluídos na trama da auto-reflexividade, ambos orientados para um mesmo objetivo que não é outro senão o próprio poema que agora se escreve.” O poema seria um “[...] tecido instável de dúvidas e dificuldades [...]” (BARBOSA, 1986, p.82), é algo impuro, grotesco. Valéry trata o poema como “[...] linguagem em movimento, o poema destrói a possibilidade do vago, do absoluto [...]” (BARBOSA, 1986, p.82), são as oposições entre movimento e imobilidade, segurança e hesitação, que se veem tanto na forma, como no conteúdo. Nas palavras de Valéry (2011, p.178):

[...] entre as estrofes deveriam ser instituídos contrastes ou correspondências. Essa última condição logo exigiu que o poema possível fosse um monólogo do “eu”, no qual os temas mais simples e os mais constantes da minha vida afetiva e intelectual, tais como foram impostos à minha adolescência, e associados ao mar e à luz de um certo lugar às margens do Mediterrâneo, fossem chamados, tramados, contrapostos...

O poema é uma forma composta de oposições e contrastes, ele se mostra vulnerável, hesitante. Segundo Barbosa (1986, p.83), nessas estrofes: “[...] o poema encontra o seu destino de linguagem: aquilo que transita entre o Absoluto e o Relativo, quer dizer, entre o Silêncio e a Palavra.” A estética de Valéry se encontra aqui, entre a experiência em Sète e a experiência do poema, entre a consciência do poeta e a consciência poética do poema.

A ideia poética de Valéry, ou o seu “Ideal”, como o próprio afirma, seria talvez haver, na linguagem, possibilidades infinitas de combinações, haver inteligência suficiente para que os conteúdos se encaixassem nas formas perfeitas, haver uma relação extremamente íntima entre poeta e linguagem, como se a linguagem do poeta tivesse poder próprio, vida própria. Nas palavras do poeta:

“O mito da “criação” nos seduz a querer fazer alguma coisa de nada. Sonho então que encontro progressivamente minha obra a partir de puras condições de forma, cada vez mais meditadas – tornadas precisas até o ponto proposto ou quase imposto por elas... –, um *tema*, ou, pelo menos, uma família de

mudança!” e “Eu, somente eu, contendo os teus temores!/Meus pesares, limitações e dúvidas/São a falha de teu grande diamante.../Em sua noite grávida de mármore,/Entanto, um povo errante entre as raízes/Tomou já teu partido, lentamente.”

temas. Observemos que condições precisas de forma são apenas a expressão da inteligência e da consciência que temos sobre os *meios* dos quais podemos dispor e de seu alcance, bem como de seus limites e de seus defeitos. É por isso que me acontece definir o *escritor* através de uma relação entre um certo “espírito” e a Linguagem... Mas eu conheço tudo o que há de quimérico em meu “Ideal” [...] Contudo, apenas o pensamento de construção dessa espécie permanece para mim como a ideia mais *poética*: a ideia de composição.” (VALÉRY, 2011, p.179).

“Um reino de abstração intelectual” e a consciência poética

Sabe-se que a poesia simbolista se aproxima de uma linguagem mais obscura, segundo Leite (1990, p.69), “[...] a linguagem poética se distancia da linguagem da comunicação e procura tornar-se obscura, jogando com as sonoridades e com o poder sugestivo das palavras.” Na escola simbolista, os símbolos prevaleciam sobre os significados, no entanto, de acordo com Todorov (2014, p.97-98), “[...] se o poema é obscuro, é porque existe um saber preciso que falta ao leitor [...]”, uma vez o leitor sendo iniciado, “[...] a via de compreensão fica aberta” e a interpretação tem um campo maior de possibilidades. Na época de Valéry, segundo os estudos de Todorov (2014, p.104),

[...] em primeiro lugar, devia-se simbolizar, mais que significar. Mallarmé dizia: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer de um poema, que é feito de adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o sonho”, ou ainda: “creio que é preciso nada mais haver que a ilusão”, e Anatole France exclamava, indignado: “Não mais expressar, mas sugerir! No fundo, aí está toda a poética nova”.

Todorov ainda afirma que, na escritura simbolista, devia haver uma “[...] cumplicidade do leitor/auditor, que a todo instante deve suplementar os sentidos que faltam e aproveita-se do fato de que as palavras foram colocadas em ressonância.” (TODOROV, 2014, p.105). Como nos simbolistas, a ideia nunca parece ser de toda explícita, “[...] não há significado latente simples: há reprodução maravilhosamente fiel da relação extremamente complexa e continuamente mutável da consciência humana com o objeto de que tem consciência.” (WILSON, 1993, p.61). A estrofe 20, do poema de Valéry, traz

a consciência vivente do poeta, “*le vrai rongeur, le ver irréfutable*” (estrofe 19), vejamos:

*Amour, peut-être, ou de moi-même haine?
Sa dent secrète est de moi si prochaine
Que tous les noms lui peuvent convenir!
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche!
Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche,
À ce vivant je vis d'appartenir!*¹⁷

A consciência do poeta é algo que tem vida própria, é personificada no poema, tem dente, nome, comportamento humano e o acompanha até no leito. O poeta pertence à sua consciência, e não o contrário. A consciência poética é maior que o próprio eu do poeta. Talvez fosse o sonho, o “Ideal” dito anteriormente, de Valéry, de que a linguagem tivesse uma relação extremamente íntima com o criador (artista), e que ela talvez tivesse um “espírito” que quase impusesse “suas puras condições de forma” (VALÉRY, 2011, p.179).

A estrofe 21 traz os paradoxos: Zenão de Eleia; Aquiles e a tartaruga; e a flecha e o arqueiro. Como havia afirmado Todorov (2014), caso o leitor não tenha o saber necessário, a poesia fica como que barrada nas possibilidades. Para ler Valéry e tentar compreender sua poesia, é preciso que o poema seja um pouco menos obscuro e que o saber do leitor abra maiores probabilidades de interpretação. Zenão de Eleia foi inventor dos famosos paradoxos, um deles era o da corrida entre Aquiles e a tartaruga, em que se fosse dado uma pequena vantagem à tartaruga, Aquiles jamais a ultrapassaria, dado a esse espaço no tempo, que segundo Zenão, nunca poderia ser alcançado: “*Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue! Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!*”¹⁸ Outro paradoxo é o da flecha e do arqueiro: este solta aquela e se visto o movimento em um espaço e tempo determinados, a flecha nunca realizaria um movimento, estaria sempre em repouso naquele tempo e naquele espaço, por isso Valéry diz: “*Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée! M'as-tu percé de cette flèche ailée/Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!*”¹⁹ Zenão queria mostrar como muitas teses do movimento poderiam

¹⁷ “Amor, talvez? Talvez ódio a mim mesmo?/ Seu dente oculto está de mim tão próximo/ Que qualquer nome, acaso, lhe convém./Que importa!... Ele vê, quer, sonha, ele toca:/Minha carne lhe agrada, e até no leito/Vivo de pertencer a este vivente.”

¹⁸ “O sol... Ah, que sombra de tartaruga/ Para a alma, Aquiles quedo e tão ligeiro!”

¹⁹ “Zenão, cruel! Zenão, Zenão de Eléia!/ Feriste-me com tua flecha alada,/Que vibra, voa e que não voa nunca.”

ser rebatidas em sua época. Valéry traz esses paradoxos para seu poema e nos mostra as contradições de seu espírito, o espaço do pensamento abstrato entre movimento e repouso. Segundo Wilson (1993, p.60): “[...] a poesia de Valéry está sempre, pois, oscilando entre este mundo palpável e visível e um reino de abstração intelectual.” Em *Acerca do Cemitério Marinho*, Valéry (2011, p.180, grifo do autor) afirma:

A exigência dos contrastes a serem produzidos e de uma espécie de equilíbrio a ser observado entre os momentos desse *eu* levou-me (por exemplo) a introduzir em um ponto alguma alusão à filosofia. Os versos [...] têm a função de compensar, através de uma tonalidade metafísica, o sensual e o “demasiadamente humano” das estrofes antecedentes [...] Corrompi algumas imagens de Zenão exprimindo a rebelião contra a duração e a acuidade de uma meditação que provoca, de maneira muito cruel, o sentimento de desvio entre o *ser* e o *conhecer* desenvolvido pela consciência da consciência.

Na estrofe 23, vemos que o poeta está entregue aos seus delírios, ele evoca uma figura mitológica, a Hidra, serpente com sete cabeças e corpo de dragão, a fim de remeter à complexidade do pensamento poético, das reflexões existenciais do próprio poeta, questões vindas do mergulho em si mesmo que nunca acabam: uma vez cortada uma cabeça, nascem duas no lugar. A Hidra é a personificação da “consciência da consciência” do poeta. Nessa estrofe percebemos uma severa introspecção do poeta, ele está entregue à penetração de si mesmo: “*Oui! grande mer de délires douée,/ Peau de panthère et chlamyde trouée,/ De mille et mille idoles du soleil,/Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,/ Qui te remords l’étincelante queue/ Dans un tumulte au silence pareil*”²⁰.

Na última estrofe do poema, o poeta transita mais uma vez entre o mundo palpável e o mundo abstrato: “*Le vent se lève!...il faut tenter de vivre!/ L’air immense ouvre et referme mon livre,/La vague en poudre ose jaillir des rocs!/ Envolez-vous, pages tout éblouies!/ Rompez, vagues! Rompez d’eaux réjouies/ Ce toit tranquille où picoraient des focs!*”²¹. De acordo com Wilson (1993, p.61): “[...] o vento salino começa a soprar, quebrando o teto tranquilo do mar e atirando-o contra as rochas.

²⁰ “Sim, grande mar dotado de delírios,/ Pele mosqueada, clâmide furada/ Por incontáveis ídolos do sol,/ Hidra absoluta, ébria de carne azul,/ Que te mordes a fulgurante cauda/ Num tumulto ao silêncio parecido”

²¹ “Ergue-se o vento! Há que tentar viver!/ O sopro imenso abre e fecha meu livro,/ A vaga em pó saltar ousa das rochas!/ Voai páginas claras, deslumbradas!/ Rompei vagas, rompei contentes/ O Teto tranquilo, onde bicavam velas!”

O mundo readquire movimento e o poeta deve regressar à vida.” Percebemos nessa estrofe como o poeta se liberta de certa forma daquele mergulho em si mesmo: “Há que tentar viver!” As páginas às quais ele se refere podem ser entendidas como o poema que se acaba de fazer ou de ler, que elas rompem o teto tranquilo, o céu azul, *l’Azur*, o Absoluto. Que o mar calmo que recebia as embarcações, a mente do poeta ou o próprio poema rompem suas amarras. O poeta trabalha as três condições de que falamos anteriormente: mar real, poeta, poema. Valéry sugere imagens e interpretações, e de acordo com Wilson (1993, p.61): “[...] as convenções da imagética do poema alteram-se tão rápida e naturalmente quanto as imagens que desfilam pela mente do poeta.”

Considerações finais

Valéry considerava a superioridade da poesia em relação à prosa. Segundo Wilson (1993, p.66), o poeta afirmou: “a poesia é a mais difícil das artes”. O poeta aproximava muito sua arte da álgebra, arquitetura e música, sua poesia era exata, era matemática pura, e ainda, ele afirma: “[...] eu escrevi uma ‘partitura’ – mas só posso escutá-la quando executada pela alma e pelo espírito de outra pessoa.” (VALÉRY, 2011, p.181). De acordo com Wilson (1993, p.54) “[...] a espécie de literatura que ele havia concebido parecia [...] análoga a uma álgebra, pois avocava a si a intenção de salientar, conservar e desenvolver as formas de que a linguagem é capaz.” Valéry trabalha todas as possibilidades, é possível interpretar seus poemas de forma ampla.

O poeta também acreditava que não havia autoridade do autor sobre seu texto, e que não haveria um sentido “verdadeiro” intrínseco a ele, pois “[...] uma vez publicado, um texto é como uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios: não é evidente que o construtor a use melhor que os outros.” (VALÉRY, 2011, p.181). Portanto, ao fazer uma possível leitura de “Cemitério Marinho”, oferecemos outros sentidos ao texto e tentamos compreender melhor tanto a construção do poema, a estética do poeta como também sua época histórica e literária.

A POSSIBLE READING OF “THE GRAVEYARD BY THE SEA”, BY PAUL VALÉRY

ABSTRACT: *Symbolism took place in a great carrefour, a time when strong currents and literary movements were competing for space in newspapers, publications, as well as in*

the ideas of greater authority. Baudelaire is the one who guides the beginning of a new era, the modernity. The great symbolist poets sought to achieve the pure poetry, a poetry that was not distorted neither by the outside nor by the interior of the poet. Symbols and high intellectual work marked this literature and the poet of the Mediterranean, Paul Valéry. This paper aims to locate Valéry in his time and literary period, as well as to make a brief reading of his great poem Le Cimetière Marin and discuss the poetry of the writer. For this, we rely on the theoretical deepening and analysis of scholars on the subject, such as Edmund Wilson, João Alexandre Barbosa, Machado Leite, Todorov, among others.

KEYWORDS: French Literature. Symbolism. Paul Valéry. Poetry.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. A. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson Maurity. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Tradução e organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, A. Paul Valéry, o alquimista do espírito. In: VALÉRY, p. **Varietades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p.229-238.

LEITE, G. M. M. O mito de Orfeu na modernidade poética francesa. In: CARVALHO, S. M. S. **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: EdUNESP, 1990. p. 67-78.

MORETTO, F. M. L. Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia. In: _____. **Letras francesas: estudos de literatura**. São Paulo: Ed.UNESP, 1994. p.35-39.

PLINVAL, G. de. **História da literatura francesa**. Tradução de Ilídia Ribeiro Pinto Portela. Lisboa: Presença, 1982.

PERRONE-MOISÉS, L. Apresentação. In: BARBOSA, J. A. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007. p.11-14.

TODOROV, T. **Simbolismo e interpretação**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Ed.UNESP, 2014.

VALÉRY, p. **Varietades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Poésies**. Collection Poésie. France: Gallimard, 1958.

Clarissa Navarro Conceição Lima

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

