

Paul Valéry

---

O cemitério  
marinho

Tradução e prefácio  
Jorge Wanderley

Posfácio  
João Alexandre Barbosa

Ilustrações de  
Carlos Clémen



Rua Quintino Bocaiuva, 191 - 4º andar - s / 41  
CEP 01004 - São Paulo - SP - Fone 35-7393

A Obra Futura  
Org. Samuel Leon

Título original:  
LE CIMETIÈRE MARIN

O cemitério marinho  
Paul Valéry

Capa, ilustrações e  
orientação gráfica:  
Carlos Clémen

Revisão: Moisés Limonad

Tradução da apresentação:  
Samuel Leon  
Vera R. F. Laurentiz

Fotolitos:  
Birho's Fotolitos

1.ª edição, 1974  
Ed. Fontana  
2.ª edição, 1984  
(1.ª pela Ed. Max Limonad)  
3000 exemplares

Copirraite  
da tradução:  
Jorge Wanderley

Copirraite  
da presente edição:  
Editora Max Limonad Ltda.  
R. Quintino Bocaiuva, 191, 4.º, s/41

(A coleção Obra Futura foi  
inicialmente idealizada por  
Samuel Leon e Pepe Escobar)

## índice

A título de apresentação desta edição .....	11
À margem do mar do cemitério .....	15
O cemitério marinho .....	23
Leitura viva do cemitério .....	51
Obras do autor .....	66



À TÍTULO DE APRESENTAÇÃO  
DESTA EDIÇÃO

Um poema deve ser uma festa do Intelecto. Não pode ser outra coisa. Festa: é um jogo, mas solene, regrado, significativo; imagem do que não é comum. Estado em que os esforços são ritmos, redimidos.

Celebra-se algo realizando-o ou representando-o em seu mais puro e belo estado.

Aqui, a faculdade da linguagem, e seu *estado inverso*, a compreensão, a identidade de coisas que separa. Deixam-se de lado suas misérias, suas debilidades, seu cotidiano. *Organiza-se* todo o *possível* da linguagem.

Acabada a festa, nada restará. Cinzas, enfeites de papel pisoteados.

*Littérature, 1929*

.....

No poeta:

A orelha fala,

A boca escuta;

É a inteligência, o despertar, quem procria e sonha;

É o sonho quem vê claro;

É a imagem e o fantasma quem olha,

É a falta e a lacuna quem cria.

*Littérature, 1929*

Enquanto o interesse pela prosa é exterior a ela mesma e nasce do consumo do texto, no poema, o interesse não o abandona nem dele pode-se afastar.

A Poesia é uma supervivência.

Numa época de simplificação da linguagem, alteração das formas, insensibilidade a respeito delas e especialização, a Poesia é *coisa preservada*. Quero dizer com isso que não se inventariam os versos hoje. Nem, por outro lado, ritos de qualquer espécie.

*Littérature, 1929*

.....

A idéia de *Inspiração* contém: *O que nada custa é o que tem maior valor. O que tem maior valor nada deve custar.*

E também: *Glorifica-se o máximo aquilo do que menos responsável se é.*

*Littérature, 1929*

.....

A poesia não é mais que a literatura reduzida ao essencial de seu princípio ativo. Foi purgada das ilusões realistas e de *ídolos* de todo tipo; do possível equívoco entre a linguagem da *verdade* e a linguagem da *criação*, etc.

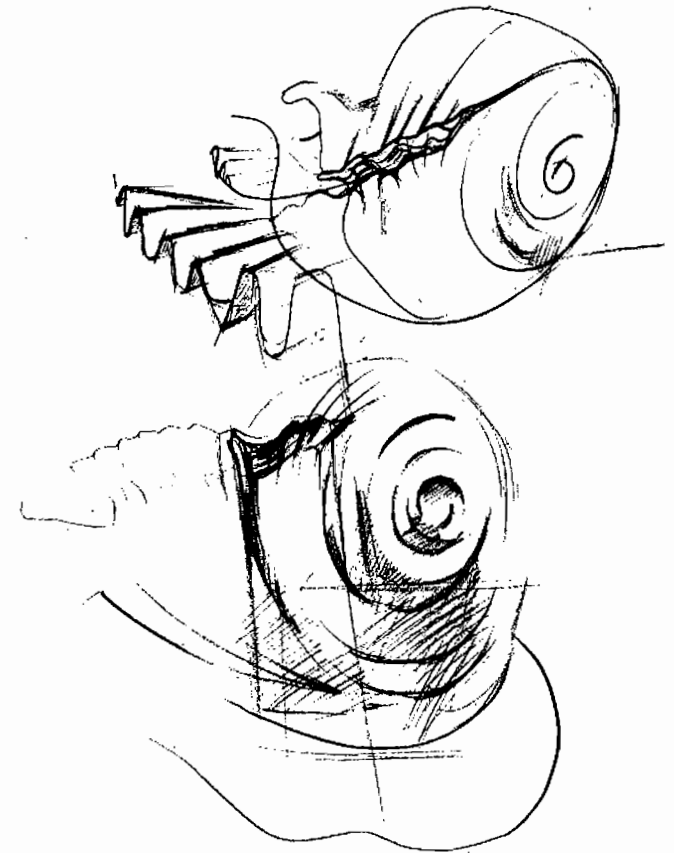
E este papel quase criador, fictício da linguagem (ela, de origem prática e verdadeira), torna-o possível a fragilidade ou a arbitrariedade do *sujeito*.

*Littérature, 1929*

.....

O *tema* a um poema é tão estranho e importante como o *é* para um homem seu *nome*.

*Littérature, 1929*



Lima 75

## À MARGEM DO MAR DO CEMITÉRIO

Só porque palavra puxa palavra, conversa puxa conversa, aparece aqui este pequeno depoimento — e depoimento de réu, não de confortável testemunha — a respeito da tradução do “Cimetière”. Palavras e conversas havidas principalmente entre o Editor\* e o tradutor, que se unem por antiga amizade e tonificante semelhança de preferências literárias; a João Alexandre, também triúmviro desta maçonaria de cumplicidades que remontam a reuniões avarandadas no Recife e conversas menos longas (mas igualmente agitadas) em São Paulo e Rio — a João Alexandre compete o “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, uma referência que Mallarmé já cansou de ouvir “outre-tombe”, mas se aplica muito especialmente ao nosso caso; pelo que há no crítico de ponderado e lúcido, em contraste com a efusão algo barroca e “chiaroscuro” dos outros dois temperamentos.

Toda tradução de poesia começa, para o tradutor, como jogo, desafio e, muito especialmente no caso do poema, como forma de “ler melhor”, segundo já disse Paulo Rónai a respeito da prosa. Depois os problemas técnicos vão roubando a cena e a briga fica feia, quase chega a eclipsar a razão primeira —

---

\* O tradutor refere-se a Gastão de Holanda, editor da primeira edição do livro.

de amor — que fazia brilhar o texto original. Mas com o passar do tempo, o original retorna à sua essência, perde o aspecto de objeto de laboratório: ressurgente inteiro em sua beleza primitiva, escapo incólume da dissecação tradutora. Do outro lado dessa tempestade está uma página nova, na língua para a qual se tentou o contrabando e está o espectro judicativo do cotejo que é múltiplo: entre o original e a tradução, entre a nova e outras traduções, entre a nova e traduções para línguas terceiras. Claro está que estes elementos de cotejo estiveram à mão do tradutor.

No caso presente, foram eles:

1. A tradução de Darcy Damasceno e Roberto Alvim Correia para o português, que é muito boa;

2. Duas traduções para o espanhol: acho que não conseguem resolver o que se propuseram;

3. Uma tradução para o inglês, realizada (surpreendentemente bem) por Selden Rodman, e

4. Anotações ou referências esparsas ao poema. Note-se, em tempo, que empregamos a palavra “*surpreendente*” a respeito da tradução para o inglês pelo fato de que há musicalidade nela, o que seria de temer não houvesse, dadas as características fônicas das duas línguas; houve, pois, uma transformação de musicalidade (que a mesma jamais se mantém); não se imagine que a surpresa esteja em quaisquer outros aspectos, pois é teoricamente mais fácil traduzir do francês para o inglês (em verso) do que operar a viagem inversa: um décassílabo inglês comporta muito maior carga material que um decassílabo românico.

Um primeiro comentário: O CM foi construído em sextetos decassilábicos com esquema rimário AABCCB, enquanto que a tradução de Roberto Al-

vim Correia (RAC) e Darcy Damasceno (DD) utiliza versos brancos. O mesmo acontece com as duas traduções para o espanhol. Este foi um estímulo quase desencadeante: tentar respeitar o esquema rimário de Valéry. A tradução inglesa é, neste aspecto, rigorosa, disciplinada. O problema está em saber até que ponto se despe um santo para vestir outro, respeitando o orgânico mas com riscos de agredir a “atmosfera”. . . A verdade nunca esteve tão no meio quanto no capítulo das traduções. . .

Nas duas traduções para o espanhol, o mágico verso de abertura resultou “Ese techo, palomas y caminos” e “Techo tranquilo y ruta de palomas”. O primeiro é decassílabo, está certo, mas é infame e se Valéry vivesse desescreveria o Cemitério. O segundo é bem melhor mas ainda está muito longe do suave *passeeio que se vê*, nitidamente, no original. E mais: “CE” toit, obrigá a pensar uma certa proximidade para com o teto-mar. Na tradução atual coincidimos com RAC e DD, identidade em que caímos de bom grado algumas vezes. Neste verso, não se pode escapar à palavra “pombas”, indispensável. Razão do “Tomba”, do segundo verso, para a rima AA. Notar ainda que há uma pequena diferença de pronúncia para as terminações de “feu” e “pensée” (preservando portanto, Valéry, o seu esquema fixo AABCCB), não julgamos necessário evitar o esquema AABBBB em que incidimos e não catamos vizinhanças fonéticas paralelas que bem viriam trazer mais lenha ao caldeirão de água fervente que é a manutenção dos esquemas formais do texto.

Na segunda estrofe, mudou-se um pouco o plano de Valéry, trocando-se “consume” por “consume”, quando o primeiro é mais legítimo na idéia central. Mas a solução que escolhemos permite a rima com o segundo verso, é foneticamente mais

próxima do original e, se chega a trair, não o faz excessivamente. Os dois versos iniciais são versos “de preparação” que desaguarão no terceiro (“E a paz que se parece conceber”) que talvez seja melhor que o “E quanta paz parece conceber-se” da tradução dos dois brasileiros. Evitamos, no verso final desta estrofe, a “Sabedoria”, empregada na tradução que há pouco mencionamos, para fugir ao tom algo faccioso — de esperteza — que a tal “Sabedoria” poderia deixar entrever. Na terceira estrofe, a tradução mencionada prefere, para “eau sourcilleuse”, “água franzida”. Em Valéry estão, no verso, não só o “sourcilleux” (altivo, imponente), como também algo do “sourcil”, que cerra o cenho ao mar, a carranca logo somada à imponência, a ela aparentada; esta sutileza, praticamente invencível, resolve-se parcialmente em significado pela “água franzida”, mas a simples expressão em si nos parece pouco majestosa para o original. Notar que Valéry, malício, deixa essas dúvidas num verso em que há um olho... (“Eil qui garde” etc.). Aqui algo se perde, em nossa tradução. Claro que “Chienne splendide”, referente a um mar que na França é feminino há de ser “cão esplendente” e não “cadela esplêndida” para o nosso mar, masculino.

Comentários outros dariam conta *ad nauseam* de dificuldades ou atalhos semelhantes. O último verso do poema, é como tradução, um problema: foi necessário — uma vez que tudo neste verso é essencial, nada podendo ficar à parte — fazer ascender o CE de “Ce toit tranquille ou picoraient des focs”; até o verso penúltimo, sacrificando a um leve “enjambement” a completude final.

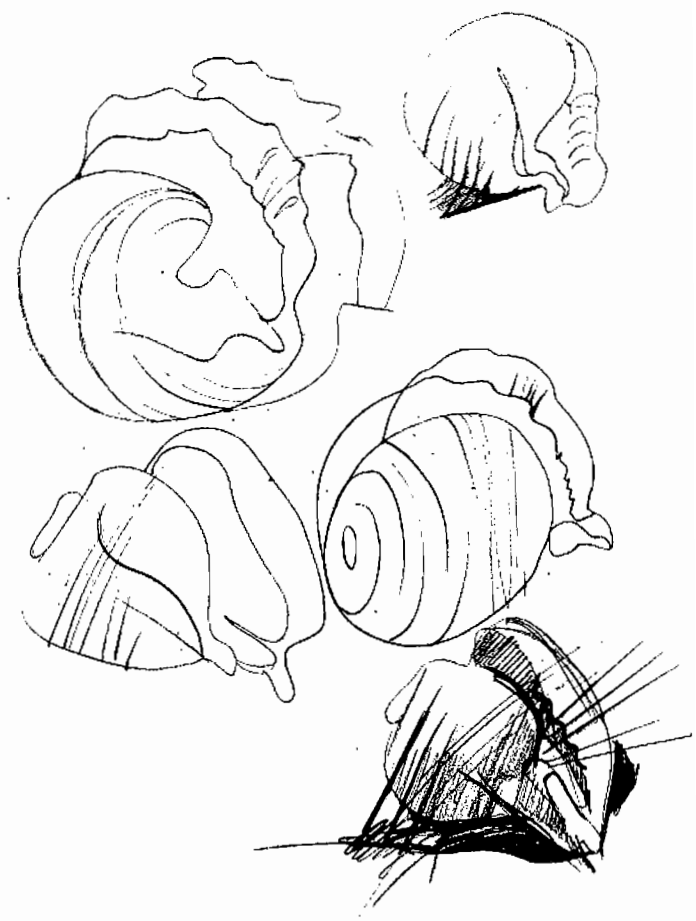
O tempo que nos perdoe, mas a tradução não é dessas que enquanto fazemos sentimos o chão desaparecer debaixo dos pés, com as angustiosas ter

tativas de vestir uma luva de anão em mão gigante, como é freqüente ante decassílabos a trazer do inglês para o português.

A maioria dos versos em português — e mesmo a maioria das rimas — se faz por si só, desce do ar como se para isso o ar fosse feito, afortunada vizinhança de linguagens! Se alguém acaso se dedicar a analisar as anatomias da tradução verá que tudo o que aqui se disse “va sans dire”. Mas talvez vá “encore mieux en le disant”, o que tem ainda a vantagem possível de suscitar perguntas — coisa que se costuma fazer à cata de respostas... Enfim: toda tradução pode ser melhorada; toda ela é um “trabalho em curso” e a finalidade dessas notas terá sido — vejo-o talvez melhor agora — deixar ainda mais aberta essa casa aberta: o vento que a visite, bem-vindo. A intenção terá sido a de trazer o pássaro — empalhado, talvez, mas com algo do seu canto dentro dele. A norma geral de orientação a respeito do traduzir, creio ser a de que uma tradução *perfeita* (esta ficção) deveria, teoricamente, ao ser novamente vertida para a língua original *por um terceiro*, resultar, sem angústia, *exatamente* no poema original. E isto, já se vê, sempre se soube, paira bastante acima do último andar deste edifício. Deste Teto, nem sempre tranqüilo.

## O TRADUTOR





Ó minha alma, não aspira à vida imortal,  
mas esgota o campo do possível.

Píndaro, *Píticas*, III.

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
Entre les pins palpite, entre les tombes;  
Midi le juste y compose de feux  
La mer, la mer, toujours recommencée!  
O récompense après une pensée  
Qu'un long regard sur le calme des dieux!*

*Quel pur travail de fins éclairs consume  
Maint diamant d'imperceptible écume,  
Et quelle paix semble se concevoir!  
Quand sur l'abîme un soleil se repose,  
Ouvrages purs d'une éternelle cause,  
Le Temps scintille et le Songe est savoir.*

Esse teto tranqüilo, onde andam pombas,  
Freme em tumbas e pinhos, quando tomba  
Pleno o Meio-Dia e cria, abrasado,  
O mar, o mar, sempre recomeçado!  
Ó recompensa, após o ter pensado,  
O olhar à paz dos deuses, prolongado!

Que labor de lampejos se consuma  
Plural diamante de furtiva espuma  
E a paz que se parece conceber!  
Quando no abismo um sol procura pausa,  
Pura obra-prima de uma eterna causa,  
O Tempo cintila e o Sonho é saber.

*Stable trésor, temple simple à Minerve,  
Masse de calme, et visible réserve,  
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi  
Tant de sommeil sous un voile de flamme,  
O mon silence! . . . Édifice dans l'âme,  
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!*

*Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,  
A ce point pur je monte et m'accoutume,  
Tout entouré de mon regard marin;  
Et comme aux dieux mon offrande suprême,  
La scintillation sereine sème  
Sur l'altitude un dédain souverain.*

Tesouro estável, templo de Minerva,  
Massa de calma e visível reserva,  
Mar soberano, olho a guardar secreto  
Sob um véu de chama o sono que acalma,  
Ó meu silêncio! . . . Edifício em minh'alma  
Dourado cume de mil telhas, Teto!

Templo do Tempo, expresso num suspiro  
Chegado ao alto eu amo o meu retiro,  
De todo envolve em meu olhar marinho;  
E como aos deuses melhor doação,  
Semeia a serena cintilação  
Desdém soberbo em meu alto caminho.

*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.*

*Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!  
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange  
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,  
Je m'abandonne à ce brillant espace,  
Sur les maisons des morts mon ombre passe  
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.*

Como no gozo o fruto se dissolve,  
E em delícia sua ausência se resolve  
Na boca em que se extingue sua forma,  
Sorvo aqui o futuro dos meus fumos,  
E canta o céu, à alma que consumo,  
As margens que em rumores se transformam.

Belo céu, vero céu me transfiguro!  
Depois de tanto orgulho e estranho e impuro  
Lazer — mesmo com forças a contento —  
Eu me abandono ao reluzente espaço  
E ao lar dos mortos, feito sombra, passo  
Confinado a seus débeis movimentos.

*L'âme exposée aux torches du solstice,  
Je te soutiens, admirable justice  
De la lumière aux armes sans pitié!  
Je te rends pure à ta place première:  
Regarde-toi! . . . Mais rendre la lumière,  
Suppose d'ombre une morne moitié.*

*O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
Après d'un cœur, 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!*



Às tochas do solstício a alma aceita  
E bem defende a justiça perfeita  
Da luz, com suas armas sem piedade!  
Torno-te, em teu lugar de origem, pura;  
Mas olha! . . . Ter a luz por criatura  
Supõe de sombra uma triste metade.

Só para mim, exclusividade extrema,  
Perto de um peito, às fontes do poema,  
Dividido entre o vácuo e o fato puro,  
Quero escutar minha grandeza interna,  
Amarga, escura e sonora cisterna,  
N'alma um vazio som, sempre futuro!

*Sais-tu, fausse captive des feuillages,  
Golfe mangeur de ces maigres grillages,  
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,  
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,  
Quel front l'attire à cette terre osseuse?  
Une étincelle y pense à mes absents.*

*Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,  
Fragment terrestre offert à la lumière,  
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,  
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,  
Où tant de marbre est tremblant sur tant  
d'ombres;  
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!*

Ó falso prisioneiro da folhagem,  
Golfo que engole as grades em ramagem,  
Vês nos meus olhos segredos ardentes,  
Que corpo ao seu fim ocioso me impele,  
Que fronte aos ossos da terra o compele?  
Uma centelha lembra meus ausentes.

Fechado, sacro, em fogo imaterial,  
Terreno ofertado à luz matinal,  
Pleno de chamas — amo este lugar,  
Composto em ouro e pedra, sombras, árvores  
Onde por sobre sombras treme o mármore;  
Sobre as tumbas, fiel, repousa o mar!

*Chienne splendide, écarte l'idolâtre!  
Quand solitaire au sourire de pâtre,  
Je pais longtemps, moutons mystérieux,  
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,  
Éloignes-en les prudentes colombes,  
Les songes vains, les aïres curieux!*

*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*

Cão esplendente, afasta adoradores!  
Quando sozinho, em riso de pastores  
Calmo apascento ovelhas misteriosas,  
Rebanho branco de tumbas quiescentes,  
Afasta logo essas pombas prudentes,  
E os sonhos vãos e os anjos curiosos!

Aqui chegado, é preguiça, o futuro,  
Toda a segura arranha, o inseto puro;  
Queimado e findo é tudo ao ar doado  
E a alguma que não sei, severa essência. . .  
A vida é ampla, quando ébria de ausência  
Doce a amargura, o espírito aclarado.



*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.*

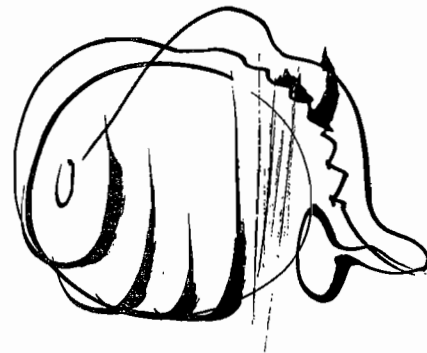
*Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!  
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes  
Sont le défaut de ton grand diamant. . .  
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,  
Un peuple vague aux racines des arbres  
A pris déjà ton parti lentement.*

Os mortos vão bem, guardados na terra  
Que os aquece e os mistérios lhes encerra.  
O meio-dia imóvel na amplidão  
Pensa em si mesmo e se vê satisfeito. . .  
Completa frente, diadema perfeito,  
Eu sou em ti secreta alteração.

Só tens a mim para te proteger!  
Remorsos, dúvidas que eu conhecer,  
Do teu grande diamante são defeitos. . .  
Mas numa noite pesada de mármore  
Um povo errante entre raízes de árvores  
Tem lentamente o teu partido aceito.

*Ils ont fondu dans une absence épaisse,  
L'argile rouge a bu la blanche espèce,  
Le don de vivre a passé dans les fleurs!  
Où sont des morts les phrases familières,  
L'art personnel, les âmes singulières?  
La larve file où se formaient des pleurs.*

*Les cris aigus des filles chatouillées,  
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,  
Le sein charmant qui joue avec le feu,  
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,  
Les derniers dons, les doigts qui les défendent,  
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!*



Eles se apagam numa ausência franca,  
Bebeu a argila rubra a espécie branca.  
O dom da vida em flores se recria!  
Dos mortos, onde as frases familiares  
As artes próprias, almas singulares?  
E fia a larva onde o pranto nascia.

Os gritos das donzelas excitadas,  
Os olhos, dentes, pálpebras molhadas,  
O seio, encanto que brinca com fogo,  
O sangue, luz nos lábios que se rendem,  
Os bens finais e os dedos que os defendem,  
Tudo retorna à terra e ao mesmo jogo!

*Et vous, grande âme, espérez-vous un songe  
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge  
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?  
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?  
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,  
La sainte impatience meurt aussi!*

*Maigre immortalité noire et dorée,  
Consolatrice affreusement laurée,  
Qui de la mort fais un sein maternel,  
Le beau mensonge et la pieuse ruse!  
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,  
Ce crâne vide et ce rire éternel!*

E tu, grande alma, por um sonho esperas  
Que já não tem as cores das quimeras  
Que a humanos olhos o ouro e a onda trazem?  
Cantarás, quando apenas vaporosa?  
Tudo me foge à presença porosa,  
Sagradas ânsias também se desfazem!

Magra imortalidade, negra e de ouro,  
Consoladora horrível em seus louros,  
Que fazes da morte um seio materno,  
Bela mentira, a cilada mais pia,  
Quem não conhece e quem não repudia  
O crânio oco, este sorrir eterno?

*Pères profonds, têtes inhabitées,  
Qui sous le poids de tant de pelletées,  
Êtes la terre et confondez nos pas,  
Le vrai rongeur, le ver irréfutable  
N'est point pour vous qui dormez sous la table,  
Il vit de vie, il ne me quitte pas!*

*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,  
A ce vivant je vis d'appartenir!*

Profundos pais, cabeças desertadas,  
Sob o peso e o trabalho das enxadas  
Sois a terra, e os passos nos perturbais;  
O irrefutável roedor, o verme,  
Não é para vós, que dormis inermes,  
É para a vida e não me deixa mais!

Amor, talvez, ou ódio é que o anima?  
Tanto o seu dente oculto se aproxima  
Que os nomes todos lhe são convenientes!  
Que importa? Ele vê, sonha, quer, reclama!  
Ama-me a carne, e mesmo em minha cama  
A este ser pertenço eternamente!



*Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!  
M'as-tu percé de cette flèche ailée  
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!  
Le son m'enfante et la flèche me tue!  
Ah! le soleil. . . Quelle ombre de tortue  
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!*

*Non, non! . . . Debout! Dans l'ère successive!  
Brisez, mon corps, cette forme pensive!  
Buvez, mon sein, la naissance du vent!  
Une fraîcheur, de la mer exhalée,  
Me rend mon âme. . . O puissance salée!  
Courons à l'onde en rejaillir vivant!*

Zenão, Zenão de Eléia, desumano!  
Feriste-me de um dardo alado e insano  
Que voa e está inerte nos espaços!  
Gera-me o som, rouba-me o dardo a vida!  
Ó sol. . . Que tartaruga à alma surgida,  
Ver Aquiles imóvel nos seus passos!

Não, não! . . . De pé! . . . Às horas sucessivas!  
Quebra, meu corpo, a forma pensativa!  
Bebe, meu seio, a brisa renascida!  
Um novo frescor, do mar exalado  
Devolve-me a alma. . . Ó poder salgado!  
Vamos à onda, ao ímpeto da vida!

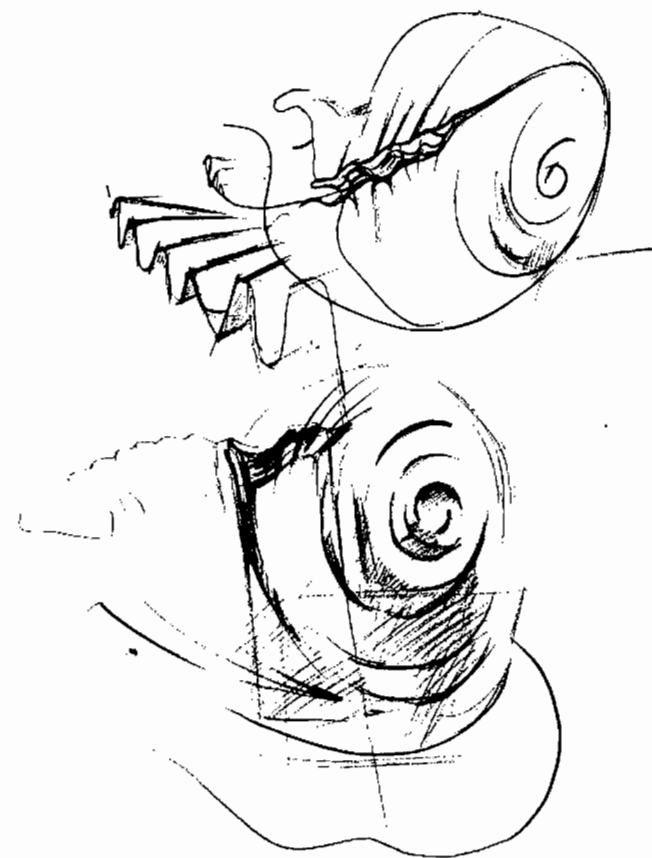
*Oui! Grande mer de lélires douée,  
Peau de panthère et chlamyde trouée  
De mille et mille idoles du soleil,  
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,  
Qui te remords l'étincelante queue  
Dans un tumulte au silence pareil,*

*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!*

Sim! Grande mar de delírios dotado,  
Pele de pantera, manto rasgado  
É por mil ídolos do sol ferido,  
Ébria da carne azul, hidra absoluta  
Que em luz a própria cauda morde e luta  
Num tumulto ao silêncio parecido,

Eis se ergue o vento! . . . Há que tentar viver!  
O ar me abre e fecha o livro que ia ler;  
Vaga audaciosa, às rochas te esfacelas!  
Pois voa, página que enlouqueceste!  
Rompei, vagas, de águas felizes, este  
Teto tranqüilo onde bicavam velas!

LEITURA VIVA DO CEMITÉRIO



Lima 75

## LEITURA VIVA DO CEMITÉRIO

Do dez ao doze: origens.

*O aparecimento da versão brasileira do poema de Paul Valéry por Jorge Wanderley coincide com um momento da maior importância na história da obra do poeta francês: a publicação, em forma comercial, dos seus Cahiers, reveladores (para quem ainda não lera a edição fac-similar do Centre National de Recherches Scientifiques) de um espantoso escritor que, durante cinquenta e um anos (1894 a 1945), fora anotando diariamente o movimento de seu espírito inquieto.*

*Para surpresa da maioria de seus leitores, um escritor autobiográfico, talvez fosse melhor dizer uma linguagem autobiográfica, buscando, sem cessar, os limites da lucidez por entre o esvaziamento das linguagens. Entre o Ego e o Ego Scriptor dos Cahiers, quer dizer, entre a pessoa e a linguagem que a torna presente, o leitor atento acerta o passo para a leitura mais rica de sua poesia.*

*Foi T. S. Eliot quem escreveu que "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", acrescentando bem depressa: "Porém, de fato, somente aqueles que têm*



personalidade e emoção sabem o que significa querer escapar dessas coisas”.

Na obra de Paul Valéry são mais freqüentes do que se possa imaginar as pistas oferecidas por ele a fim de que o leitor possa ir detectando, aqui e ali, os sinais reveladores deste percurso entre o Ego e o Ego Scriptor. O que acontece é que, como todo artista possuindo aquela complexidade requerida por Eliot, Paul Valéry jamais pensa em si mesmo independente da operação poética. Até mesmo o último termo, como é sabido, fica devendo alguma coisa pois trata-se antes de uma larga e longa meditação acerca dos poderes da inteligência aplicados ao poema do que uma enclausurada reflexão poética.

No próprio texto que escreveu de comentário às análises de Gustave Cohen sobre o poema, encontra-se uma passagem reveladora da insistência de Valéry sobre a dependência entre dizer e fazer — entidades que terminam respondendo por aqueles pólos do Ego já mencionados.

“Se pois me interrogam; se se inquietam (como acontece, e às vezes muito vivamente) acerca de que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que eu não quis dizer, mas quis fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse...” (Grifos do autor)

Esta dependência justifica o fato de que, se se quer traçar a história do poema agora traduzido, esta deva ser uma história formal que procure dar conta das relações de tensão entre o que ali está feito e o que ali se diz.

Os detalhes exteriores dessa história são bem conhecidos desde que, em 1926, Frédéric Lefèvre publicou *Entretiens avec Paul Valéry*.

Algumas revelações: certos trechos do poema teriam sido escritos quando da composição de *La Jeune Parque*, de 1912 a 1917; uma visita de Jacques

Rivière, então um dos diretores da *Nouvelle Revue Française*, responsável pela primeira publicação do poema, na *Revista*, em 1920; a insistência do poeta na realidade do cemitério de Sète, etc. etc.

Existe, todavia, uma história bem mais interessante: a das origens, por assim dizer, internas. O modo pelo qual se foi elaborando, aos poucos, este longo poema de vinte e quatro estrofes de seis versos. Na verdade, o leitor de agora poderá ficar surpreendido em saber que a organização do poema não era esta que tem diante dos olhos, tal a unidade de composição atingida, onde cada peça parece definitivamente amarrada uma a outra, como se tudo tivesse sido elaborado obedecendo a um traçado imediato, exato e preciso.

A Verdade é que a história das transformações sofridas pelo texto é extraordinariamente acidentada e já foi contada, com pormenores eruditos, por L. J. Austin em “Paul Valéry compose Le Cimetière Marin”, longo ensaio publicado no *Mercvre de France*, em 1953.

Para que se tenha uma idéia: existiram três versões anteriores do poema onde as diferenças vão desde o número das estrofes (7, 10 e 23) até variantes fundamentais de versos que hoje parecem absolutamente intocáveis. E L. J. Austin afirma que Valéry via o que hoje chamamos de versão definitiva — esta que o leitor lê agora — como ainda um esboço daquilo que mereceria correções, acréscimos, diminuições. Um texto, enfim, para o autor, ainda não suficientemente acabado, pronto. E o próprio Paul Valéry deixou registrada a sua insatisfação no precioso “*Au sujet du Cimetière Marin*” com que prefaciou as análises de Gustave Cohen a que já me referi. Ali está dito:

"É preciso dizer, antes de tudo, que o Cemitério Marinho, tal qual ele está, é para mim o resultado do seccionamento de um trabalho interior por um acontecimento fortuito. Numa tarde do ano de 1920, nosso amigo muito pranteado, Jacques Rivière, vindo visitar-me, encontrou-me em um 'estado' deste Cemitério Marinho, cuidando de retocar, de suprimir, de substituir, de intervir aqui e ali...

"Ele não sossegou enquanto não o leu; e tendo-o lido, enquanto não o arrebatou. Nada é mais decisivo do que o espírito de um diretor-de revista.

"Foi assim que por acidente foi fixada a figura desta obra. Não foi um feito meu. De resto, não posso em geral voltar sobre o que quer que eu tenha escrito que não pense que faria outra coisa se alguma intervenção estranha ou alguma circunstância qualquer não tivesse rompido o encantamento de não terminar." (Griços do autor).

Desfeito o encanto, aí está o poema, trazendo a marca, contudo, de uma insatisfação explícita do autor que não é dada ao crítico desconhecido. Não para que se sirva disto a fim de realizar uma leitura paralela à do autor: a sua deve ser feita a partir daquilo que se apresenta como poema e não daquilo que, por acaso, tenha ficado vagando nas intenções conscientes do poeta. Por isso mesmo, o que mais interessa no estudo erudito de L. J. Austin é a possibilidade de invariantes, quer dizer, daquilo que, no poema, permaneceu através das modificações sucessivas. E estas existem.

Para começar, aquilo que, para Valéry, era fundamental não foi modificado: refiro-me ao esquema rítmico e métrico adotado. Desde a primeira versão do poema — a de sete estrofes —, trata-se de um texto escrito em decassílabos com acentuação regular, obedecendo ao sistema de rimas AABCCB, em que

B é sempre masculina, isto é, aguda ou oxitona, e as demais femininas, isto é, graves ou paroxítonas.

A utilização do decassílabo era, na verdade, retomada pelo poeta de uma tradição métrica que havia sido relegada pelo uso generalizado, em seu tempo, do alexandrino. Mais ainda: como está dito em suas reflexões sobre o poema, a figura do texto, "une figure rythmique vide", foi, desde o início, decassilábica. Ou, segundo o próprio Valéry:

"Observei que esta figura era decassilábica e fiz algumas reflexões sobre este tipo muito pouco empregado na poesia moderna; parecia-me pobre e monótono. Era pouca coisa comparado ao alexandrino que três ou quatro gerações de grandes artistas elaboraram prodigiosamente. O demônio da generalização sugeria tentar levar este Dez à potência do Doze." (Griços do autor).

Estava tomado o caminho: a transformação de um esquema métrico "pobre e monótono" em alguma coisa que fosse capaz de suportar uma larga meditação acerca das tensões entre os reinos da afetividade, da emoção e da inteligência. Do Dez ao Doze: origens do poema.

Da estrutura às secretas alterações.

Publicado em livro, pela primeira vez, em agosto de 1920, "Chez Émile Paul Frères sur la Place Beauvau à Paris", dois meses depois de seu aparecimento na Nouvelle Revue Française, o poema tomou a sua figura definitiva, trazendo inclusive a epígrafe de Píndaro que ora vai acompanhá-lo ora não nas numerosas edições que se seguem. E que figura é esta?

Como já se disse, a de um texto constituído de vinte e quatro estrofes de seis versos, onde cada uma tem a sua acidentada história de variantes, posição

no espaço do poema, inversões e deslocamentos de versos.

Existem, entretanto, duas exceções, de acordo com as pesquisas de L. J. Austin: as estrofes treze e quatorze que atravessaram incólumes os diversos estágios da composição.

"Estas duas estrofes, afirma Austin, presentes desde o início, e que contêm o tema central do poema, a oposição entre o Absoluto e o Relativo, entre a Morte e a Vida, não têm história: ficarão sempre no centro do poema e não possuirão variantes essenciais."

Mesmo deixando de lado a leitura radicalmente temática de Austin, é possível dizer, no entanto, que o poema possui, de fato, algo como um centro geométrico: o seu núcleo, o eixo de onde partem as várias modulações do texto. Para trás e para a frente: a estrutura e suas secretas alterações. Senão, vejamos:

XIII. Os mortos vão bem, guardados na terra  
Que os aquece e os mistérios lhes encerra.  
O meio-dia imóvel na amplidão  
Pensa em si mesmo e se vê satisfeito...  
Completa frente, diadema perfeito,  
Eu sou em ti secreta alteração.

XIV. Só tens a mim para te proteger!  
Remorsos, dúvidas que eu conhecer,  
Do teu grande diamante são defeitos...  
Mas uma noite pesada de mármore  
Um povo errante entre raízes de árvores  
Tem lentamente o teu partido aceito.

Estas duas estrofes possuem, na verdade, elementos que permitem afirmar a sua função estruturadora no poema: vistos a partir delas, os momentos ante-

riores ou posteriores ganham uma maior intensidade e são melhor interpretados.

De fato, aquilo que, desde uma primeira leitura, vai ficando claro para o leitor atento, isto é, o jogo entre a imobilidade e o movimento, percebido por uma consciência que se esforça por manter a tensão entre os dois termos contraditórios, aqui recebe a sua designação mais precisa, atingindo o ponto de saturação num movimento de auto-reflexividade devastador. Cemitério e mar, imagens transladoras daqueles dois termos são, nestas estrofes, vinculados pela insidiosa presença da consciência poética que está no último verso da estrofe treze:

Je suis en toi le secret changement.

Transformado por tudo o que no poema até ali foi dito, este je aponta para a realização efetiva do poema enquanto mediação entre os estados de emoção e de afetividade e aquele outro, soberano, que se quer atuante, o da inteligência e da reflexão criadoras.

Por outro lado, exatamente por ser secreta, a alteração implica naquilo 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. A imagem solar que está entre os terceiro e quarto versos da estrofe treze.

"Midi là-haut, Midi sans mouvement

En soi se pense et convient à soi-même..."

reproduz a "centralidade" da estrofe com relação ao poema: a auto-satisfação que define a intensidade do

meio-dia situa-se entre o cemitério, instante de completa anulação, e aquela

“Tête complète et parfait diadème”

que, sendo uma qualificação do meio-dia, é, não obstante, o seu desdobramento reflexivo, movimentado pelo último verso.

Sendo assim, a estrofe não somente resume tematicamente o poema, como quer L. J. Austin, mas reduplica, espelha o seu jogo mais secreto, instaurando uma espécie de diagrama por onde são reveladas a estrutura e suas modificações. (De resto, não é preciso muita sabedoria para se ter presente a importância do espelho, do reflexo, na obra de Valéry. Basta lembrar o ensaio agudo de Elizabeth Sewell, “Paul Valéry, the mind in the mirror”.) É na estrofe quatorze, todavia, que as alterações recebem um tratamento mais desenvolvido: instaurado o jogo da especulação (especular, espelhar), tanto o tu quanto o moi, do primeiro verso, são incluídos na trama da auto-reflexividade, ambos orientados para um mesmo objeto que não é outro senão o próprio poema que agora se escreve.

Na verdade, os segundo e terceiro versos desta estrofe,

“Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes  
Sont le défaut de ton grand diamant...”

registram a precariedade do poema — instrumento de mediação que movimenta, mobiliza, e, por isso, reduz a eficácia, a pureza, daquilo que se situa para além de qualquer nomeação.

A “impureza” do poema, tecido instável de “remorsos”, “dúvidas” e “dificuldades”, é o pólo

inevitável para o qual aponta o exercício da inteligência que se propõe apreender, pela linguagem, a perfeição da imobilidade absoluta. Poema: linguagem em movimento. Signo imantado que, de modo inevitável, arrasta para a sua viagem o que a reflexão abstrata pode manter entre parênteses.

De fato, os termos utilizados no segundo verso descrevem a parábola do exercício poético: entre a pureza do “grande diamante” e a aceitação daqueles que, sob a proteção da “noite pesada de mármore”, encontraram o instante absoluto, está o poema que recusa o “vago” e constrói a sua teia de impasses entre um “povo errante”.

Portador do movimento, desde que linguagem, o poema não só constrói a sua teia mas ainda destrói a possibilidade do absoluto. A recusa do “vago”, contraposta à aceitação do “povo errante”, determina os limites dentro dos quais o poema se incrusta como mediador.

Entre o movimento e a imobilidade, Parmênides e Heráclito que aparecem relidos pelo poeta e confundidos pela poesia na utilização de Píndaro e Zenão, 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.

Na verdade, depois dos longos anos de silêncio que se passaram entre os textos incluídos no “Album de vers anciens” e o estouro de “La jeune Parque”, de 1892 a 1917, os poemas de “Charmes” refletem, das mais diversas maneiras, essa “mente no espelho” (Sewell) que a partir de então retoma o exercício da linguagem da poesia.

Sob esta perspectiva, as duas estrofes aqui examinadas estabelecem os parâmetros não só da poesia de “Le Cimetière Marin” mas de toda a Poética de Paul Valéry.

Uma poética da auto-reflexividade que encontra neste poema de 1920 o seu mais preciso "correlativo objetivo", para dizer com T. S. Eliot: "um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que devem ser a fórmula desta emoção particular; de tal modo que quando os fatos externos, que devem terminar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada". (Grifo do autor).

Quer dizer: um módulo de articulação em que a intensidade do objeto poético — emoções, afetividades, imagens e memórias que são nomeadas pelo poema — é traduzida pela linguagem e retraduzida pela consciência poética.

Dois níveis de tradução, portanto: aquele que, numa primeira leitura revela a transformação da experiência mediterrânea de Sète num motivo para a meditação através do poema e aquele que implica na reflexão sobre os próprios limites da transitividade entre experiência e poema. A passagem de um para outro nível, num contexto de inclusão permanente que é o contexto poético, é o que, sem dúvida, torna o poema denso, exigindo do leitor uma constante reduplicação de seus termos.

Em outras palavras, a consciência poética, perigo alimento de toda a poesia moderna, obriga o leitor à perda sistemática da "ingenuidade": para que ele possa apreender o que se esconde por trás da luminosidade do Midi em oposição à noite do Cimetière não basta a leitura daqueles termos que registram a experiência adolescente do poeta às margens do mediterrâneo. Mais do que isso urge a compreensão do modo pelo qual foi possível transformar aquela experiência numa forma em que os espaços do dizer e do fazer, segundo a própria expressão de Valéry, pudes-

sem ser aglutinados sem a perda de suas virtualidades sensíveis.

Escrevendo sobre "La jeune parque", Gaëtan Picon soube acentuar, de modo exato, o que, para o leitor de Valéry, significa este movimento de reduplicação: "Em todo caso, La Jeune Parque, exercício da consciência poética, obriga-nos a tomar consciência de nosso sentimento da poesia". (Grifos do autor).

Por isso mesmo, não obstante a sua importância como momento que veio a marcar todas as posteriores leituras do poema, a análise de Gustave Cohen, em "Essai d'Explication du Cimetière Marin", sofre de uma limitação básica: a divisão do poema em quatro etapas, embora sirva para esclarecer as suas variações temáticas, deixa de lado o aspecto substancial da forma auto-reflexiva que seria um quinto momento controlador e problematizador dos demais. Problematizador: aquele sem o qual os outros acabam reduzidos à condição de fases de uma meditação "filosófica".

Examine-se de mais perto a divisão sugerida por Gustave Cohen. Segundo ele, o poema admitiria uma divisão em quatro momentos:

a) imobilidade do Não-Ser ou Nada Eterno e Inconsciente (estrofes I-IV); b) imobilidade do Ser Efêmero e Consciente (estrofes V-VIII); c) Morte ou Imortalidade? (estrofes IX-XVIII) e d) triunfo do momentâneo e do sucessivo, da mudança e da criação poética (estrofes XIX-XXIV).

Como toda leitura excessivamente preocupada em fisgar o significado do texto, esquematizando para clarificar, a divisão proposta por Cohen termina por não levar em conta todo aquele movimento de segurança e hesitação que faz com que o poema não possua essa linearidade de etapas que a divisão faz parecer. A busca pelo significado leva à perda da

estrutura: é claro, todavia, que toda a leitura termina sendo uma procura pelo significado, mas este não pode ser revelado sem uma estação pelos emaranhados caminhos da estrutura do poema veredas e serpentes da linguagem. A operação é antes a do revezamento contínuo: entre significado e significante, cuja relação é a estrutura, o poema desloca constantemente os dados do jogo da linguagem.

Por isso, a pergunta pelo significado inclui solidariamente a outra: a pergunta pela estrutura, o modo através do qual o dizer foi possível.

Na verdade, ao comentar as análises de Cohen, o próprio Paul Valéry procurou acentuar as relações de dependência que vinculam as estrofes:

"Entre as estrofes, diz ele, contrastes ou correspondências deviam ser instituídos. Esta última condição exigiu de imediato que o poema possível fosse um monólogo do eu, no qual os temas mais simples e os mais constantes de minha vida afetiva e intelectual, tais como se tinham impostos à minha adolescência e associados ao mar e à luz de um certo lugar das margens do Mediterrâneo, fossem evocados, tramados, opostos... Tudo isto levava à morte e ao pensamento puro. (O verso escolhido de dez sílabas tem alguma relação com o verso dantesco.)" (Grifo do autor).

Vê-se, deste modo, como o jogo das oposições e dos contrastes é básico para a apreensão da forma do poema, isto é, da maneira pela qual a articulação entre dizer e fazer tornou-se possível. De outro modo — e isto seria fatal na leitura de um poema como este — cai-se, como ocorre, em boa parte, como Gustave Cohen, na decifração "filosófica".

Ora, aquele "pensamento puro" referido por Valéry tem, por certo, muito mais a ver com o trabalho problematizador da consciência poética do que

com uma hipotética significação "filosófica" do poema. Se mais fosse preciso para elucidar a trama de significados e significantes no poema, bastaria atentar para a observação de Valéry acerca do verso escolhido que está entre parênteses. A reflexão que o poema encerra (ou descerra?) é vinculada a toda uma tradição poética: a presença de Dante, em termos de escolha rítmica e métrica, equivale à presença de Píndaro na epígrafe ou à de Zenão no corpo do texto.

O que isso tudo vem revelar ao olho vivo do leitor é bem radical: o encontro de um "correlativo objetivo", tal como ele é definido por Eliot, pode e deve importar, para a modernidade, em mais do que uma façanha de ordem pessoal, na intensificação da própria historicidade da poesia.

Historicidade e não historicismo: a discussão interna das viabilidades da linguagem poética que termina apontando para a radicação do poeta no Tempo. É o que se perde na leitura bem intencionada de Gustave Cohen.

Fica-se com o desenho vago de uma "filosofia" linear, discursiva, descarnada de toda a enorme, magistral, intensidade que Valéry soube emprestar aos modos de relacionamento (sempre precários) entre o afetivo, o emotivo e o intelectual. Grupos de estrofes que possuem, cada um, o seu significado: quando o poema é, todo ele, uma metáfora em expansão, fazendo convergir para um centro de hesitações rítmicas e imagéticas a descoberta das possibilidades da linguagem da poesia.

Por isso, a divisão proposta não dá conta de certos momentos que não se ajustam à simetria da classificação.

Assim, por exemplo, por que incluir a estrofe oitava no segundo momento quando ela já contém, intenso, o movimento espetacular que se viu ser fun-

*damental nas estrofes centrais do texto e em todo o poema? Na verdade, o triunfo do momentâneo, do sucessivo, da mudança e da criação poética, apontado por Gustave Cohen como pertencendo ao último momento, já se acha incluso em estrofes anteriores pois que se trata, como já se disse, da própria maquinaria secreta do poema. Se não, leia-se a estrofe oitava:*

VIII. Só para mim, exclusividade extrema,  
Perto de um peito, às fontes do poema,  
Dividido entre o vácuo e o fato puro,  
Quero escutar minha grandeza interna,  
Amarga, escura e sonora cisterna,  
N'alma um vazio som, sempre futuro!

*Desde o início, a estrofe antecipa aquela auto-satisfação do Midi que está na estrofe treze: o encontro da linguagem consigo mesma (mais do que do poeta consigo) intervém como espaço criador das hesitações do significado. Refletido por entre as emoções extremas que a memória possibilita, o poema cava o espaço de vertigem propiciatório que está nos dois versos centrais da estrofe:*

“Entre le vide et l'événement pur,  
J'attends l'écho de ma grandeur interne,”

*O poema como eco: aquilo que ressoa por entre as estilhaçadas memórias de sensações e emoções retidas pela consciência que ainda não é poética. Será, poderá ser: quando no horizonte do possível, esgotado aquele “campo do possível” pindárico, a organização do poema for toda ela um ressoar de antecipações:*

“Sonnat dans l'âme un creux toujours futur!”,

*como se diz no último verso desta estrofe.*

*Lidos assim, como permanentes ecos de versos que dizem se fazendo por entre as estrofes tramadas e opostas, segundo o próprio roteiro do poeta, 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.*

### Envoi

*A tradução: a leitura interna do movimento nos interstícios do texto. A crítica como tradução. A tradução como crítica. Leituras.*

João Alexandre Barbosa

Obras de Paul Valéry

- 1895 — *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.*  
 1896 — *La soirée avec Monsieur Teste.*  
 1897 — *Une conquête méthodique.*  
 1917 — *La jeune Parque.*  
 1919 — *La Crise de l'Esprit.*  
 1920 — *Album de vers anciens 1890-1900.*  
 1921 — *Eupalinos ou l'Architecte.*  
     *L'Ame et la Danse.*  
     *Au sujet d'Eurêka.*  
 1922 — *Charmes ou Poèmes par Paul Valéry.*  
 1923 — *Stéphane Mallarmé.*  
     *Dernière visite à Stéphane Mallarmé.*  
 1924 — *Cahier B 1910.*  
     *Variété.*  
     *Situation de Baudelaire.*  
     *Note (ou l'Européen).*  
 1925 — *Fragment d'un Descartes.*  
 1926 — *Rhumbs.*  
     *Analecta.*  
     *Fragments du Narcisse.*  
     *Au sujet des lettres persanes.*  
     *Le retour de Hollande.*  
 1927 — *Autres Rhumbs.*  
     *Essai sur Stendhal.*  
     *Lettre sur Mallarmé.*  
     *Remerciement à l'Académie Française.*  
     *Le Prince et la Jeune Parque.*  
 1928 — *Petite lettre sur les mythes.*  
     *Léonard et les philosophes.*  
     *Propos sur la poésie.*  
     *Calepin d'un poète, Poésie pure.*  
 1929 — *Littérature.*  
     *Variété II.*  
     *Poésies.*  
 1930 — *Choses tues, cahiers d'impressions et d'idées.*  
     *Moralités.*  
     *Suite.*  
 1931 — *Regards sur le monde actuel.*  
     *Pièces sur l'art.*  
     *Amphion.*  
     *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé.*  
 1932 — *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer.*  
     *Discours en l'honneur de Goethe.*  
     *Discours de l'Histoire.*  
 1933 — *La Politique de l'esprit.*  
     *Au sujet du Cimetière marin.*  
 1934 — *Sémiramis.*  
     *Rapport sur les prix de vertu.*  
 1935 — *Le Bilan de l'intelligence.*  
     *Question de poésie.*

- 1936 — *Degas Danse Dessin.*  
     *Variété III.*  
     *Svedenborg.*  
     *Philosophie de la danse.*  
 1937 — *Notre destin et les lettres.*  
     *Descartes.*  
     *L'Homme et la Coquille.*  
     *Discours sur l'esthétique.*  
     *L'Enseignement de la poésie au Collège de France.*  
     *Fragments des mémoires d'un poème.*  
 1938 — *Le Yalou.*  
     *Variété IV.*  
     *Existence du symbolisme.*  
     *Première Leçon du cours de Poétique.*  
 1939 — *Cantate du Narcisse.*  
     *Conférences.*  
     *Poésie et Pensée abstraite.*  
 1941 — *Études pour "Mon Faust".*  
     *Tel Quel I.*  
     *Mauvaises pensées et autres.*  
     *Une vue de Descartes.*  
     *Discours sur Bergson à l'Académie française.*  
 1942 — *La tentation de (saint) Flaubert.*  
 1943 — *Dialogue de l'arbre.*  
     *Tel Quel II.*  
     *Seconde Vue de Descartes.*  
 1944 — *Variété V.*  
     *Voltaire, discours prononcé le 10 décembre 1944 en Sorbonne.*  
     *L'Ange.*  
 1948 — *Vues.*  
 1950 — *Histoires brisées.*  
     *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé.*  
     *Les Bucoliques (tradução).*  
     *Correspondance Valéry-Fourment.*

Caso o leitor queira obter informações mais detalhadas sobre a obra de Paul Valéry, consultar as publicações seguintes:

- Oeuvres*, volumes I e II, Gallimard, coleção "La Pléiade", 1957-1962.  
*Cahiers*, volumes I e II, Gallimard, coleção "La Pléiade", 1975-1977.  
*Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952.  
*Correspondance 1890-1942 (Paul Valéry-André Gide)*, Gallimard, 1957.  
*Cahiers, edição fac-similé*, CNRS, 29 números, 1957.





A OBRA FUTURA

**Sete noites**  
Jorge Luis Borges  
trad. João Silvério Trevisan

**O teatro e seu duplo**  
Antonin Artaud  
trad. Teixeira Coelho

**O matrimônio do céu e do inferno**  
William Blake  
trad. Nelson Ascher

**As canções de Bilitis**  
Pierre Louys  
trad. Mariajosé de Carvalho

**Igitur**  
Mallarmé  
trad. Mariajosé de Carvalho

**Hinos à noite**  
Novalis  
trad. Luiz Carlos de Brito Rezende



NÚCLEO DE ATUALIDADES

**Os últimos dias de paupéria**  
Torquato Neto

**Desbragada**  
Edgard Braga

Outros títulos editados pela Max Limonad

**Crônicas italianas**  
Stendhal  
trad. Sebastião Uchoa Leite

**A dama de espadas**  
Púchkin  
trad. Bóris Schnaiderman

**Antologia poética**  
Maiacóvski  
trad. E. Carrera Guerra

**As flores do mal**  
Baudelaire  
trad. Jamil Almansur Haddad

**Inferno**  
Strindberg  
trad. Ismael Cardim  
Prêmio Jabuti de tradução 1982

**Noa noa**  
Gauguin  
trad. Aníbal Fernandes

**Salammbô**  
Flaubert  
trad. Heloisa Dantas Lima

**A dama do cachorrinho e outros contos**  
Tchekhov  
trad. Bóris Schnaiderman

Revista ARTE

N.º 9  
O estado das artes no Brasil, hoje e o moderno

N.º 10  
Devolvendo arte à arte educação

**SÉRIE ARTE/MAX LIMONAD**

**Arte-educação: conflitos/acertos**  
Ana Mae Barbosa

