

**O ouvido da serpente: algumas considerações
a partir de duas estrofes de “Esboço de uma Serpente” de Paul Valéry**

Para Anna Veronica Mautner

“**Eu me escuto**, e nos meus circuitos/ minha meditação murmura”¹. Nestes versos do magistral “Ébauche d’un serpent” de Paul Valéry, também magistralmente traduzido por Augusto de Campos em *A Serpente e o pensar*, delineia-se o cerne do que gostaríamos de desenvolver neste ensaio. Trata-se de pensar um outro lugar da voz no circuito da invocação que a fala da Serpente no poema instaura. Como se a serpente produzisse um ponto surdo na voz onipresente de Deus. Eu me escuto: eis o segredo de sua sedução: ensinar Eva a ouvir sua própria voz. Trata-se também de resgatar o lugar da queda –“Ce lieu charmant qui vit la chair/ Choir et se joindre”² - como lugar onde o corpo cai da linguagem, lugar da voz como “objeto caído do órgão da palavra” como quer Lacan, do poema como lugar que encena essa queda. Nosso paraíso.

...

Muita tinta já rolou silenciosa sobre o papel para se entender o lugar da voz, sobretudo quando ela se situa no paradoxo de sua presença na escrita. Essa voz paradoxal é um tema central na poética de Paul Valéry que se propõe a escrever na exata medida em que as formas escritas incitam a produção de uma outra voz na voz:

“um poema sobre o papel não é nada além de uma escrita submetida a tudo que se pode fazer de uma escrita. Mas entre todas as possibilidades, existe uma, e apenas uma, que coloca enfim esse texto sob as condições em que ele tomará

¹ Esboço de uma Serpente”. Tradução de Augusto de Campos do poema “Ébauche d’un Serpent” de Paul Valéry (a partir daqui citado como ES). “Je m’écoute, et dans mes circuits,/ Ma méditation murmure”. São Paulo: Brasiliense, 1984.

² “Esta área em que a carne clara-/mente caiu” (ES, 31)

força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que engendra uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e deve vir. E essa voz deve ser tal que ela se imponha e que ela excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Retirem a voz e a voz que é necessária, e tudo se torna arbitrário. O poema se transforma em uma seqüência de signos que não encontram ligação além do fato de estarem materialmente traçados uns depois dos outros.”³ (g.n.)

Paradoxo vivente instado na “self-variance” ou simplesmente no trabalho infinito de escrita que coloca a voz não apenas como um ponto de partida, mas como um ponto de chegada de um longo trabalho de decantações que a escrita propicia. Paradoxo do paradoxo: é pela escrita que se pode melhor construir a voz.

Poder-se-ia imaginar por aí um Valéry formalista como uma certa crítica nos fez crer. Mas basta pensar na necessidade do texto assumir **força e forma de ação** para que as formas sejam colocadas num sistemas de forças e transformações contínuas que trabalham infinitamente e transversalmente os aspectos construtivos que ali se delineiam.

As forças sob as formas ou a voz atravessando a escrita. Assim, em que pese uma certa autonomia da escrita (o sentido não é dado pelo autor, mas pode ser produzido infinitamente por outras leituras) que define um modo de autoregulação da literatura (que contém suas próprias regras), fortemente ligada à existência de uma natureza própria ao texto poético (análise dos aspectos materiais da organização do texto implicados na produção de sentido), faz-se necessário acrescentar todo um campo de pulsões, sistemas de transformações e implicações corporais, dos quais a voz é talvez o mais forte sintoma, sem os quais pouco se compreende daquilo que William Marx chamou da poética dupla de Valéry⁴

³Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1991. Trad. Maíza Martins Siqueira.

⁴William Marx, "Les deux poétiques de Valéry", *Paul Valéry et l'idée de littérature*, consultado em 25 de abril de 2012 em URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>

Esse campo de forças, como demonstra Marx, mostra um Valéry distante de Mallarmé, como na citação dos cadernos citada em seu texto:

Mais, *au fait*, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même.

Pour moi – ce serait – l’Être *vivant et pensant* (...) développant les propriétés d’icelle dans leurs implexes, résonances, symétries, etc. – sur la *corde* de la *voix*. En somme, le *Langage* issu de la *Voix*, plutôt que la *Voix* du *Langage*. (1939, C, XXII, 435-436)⁵

Linguagem saída da voz que a escrita produz como uma diferença interna ao sujeito (produzindo uma outra voz). Mas ainda assim, entre esses dois sistemas (de formas e de forças) parece delinear-se uma ruptura quase esquizofrênica, no limite trabalhando uma distância totêmica que tenderia a manter uma certa racionalidade operando em paralelo com as formas de vida que se gostaria de ver aí implicadas. Como sair do impasse, ou melhor, como entrar nele a ponto de fazer dessas implicações recíprocas uma outra possibilidade de política da escritura?

Walter Benjamin em vários textos já apontava esse conflito como central da perda da experiência que caracterizava em forte medida a impossibilidade da poesia lírica *tout court* nas condições históricas configuradas na modernidade. Ou em outras palavras, quando o choque torna-se norma, como a poesia lírica pode ser possível? Faz-se necessário um forte grau de consciência que, nos termos aqui propostos, produz um sistema de formas que inviabilizaria o sistema de forças com que a lírica carregaria de experiência a experiência do poema⁶.

⁵Idem supra. Em tradução minha: “Mas, de fato, quem fala em um poema? Mallarmé gostaria que fosse a linguagem ela mesma. Para mim – isso seria – o Ser vivente e pensante (...) desenvolvendo suas propriedades em seus implexos, ressonâncias, simetrias, etc. – na *corda* da *voz*. Em suma, a linguagem saída da Voz, mais que a Voz da Linguagem”.

⁶ Embora Benjamin trate dessa questão em muitos momentos, penso aqui especialmente nas páginas 110/111 de *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Para Benjamim, contudo, Valéry é dos poucos que conseguiu aliar os aspectos conscientes e construtivos com a possibilidade de um trabalho artesanal, no limite mesmo entre a autonomia artística e o artesanato, o trabalho paciente que particulariza os materiais a ponto de fazê-los resistir à banalidade da forma mercadoria. E o trabalho da voz coloca-se aqui como um trabalho artesanal⁷. Daí porque fascinava Benjamim, a escrita valeriana marcada pelo entrelaçamento entre inteligência e voz ou a poesia de Valéry onde as ideias emergem como ilhas no mar que é a voz.

Essa possibilidade de pensamento atravessado pela voz, marca também “O artista como representante” de Adorno. Se o episódio das sereias registra a astúcia com que o homem ocidental ouve a voz do seu canto ao custo de mutilar-se ao contato com elas, é no ensaio sobre Valéry que Adorno formula que “é preciso mais razão e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, em um todo irracional, infringiu à humanidade”⁸. Essa outra razão, não seria aquela em que o pensamento é atravessado pela voz? Ou ainda, não seria um pensamento que não é regido externamente pelas determinações da razão, nem subsumido pela voz, mas no qual a razão é parte de um processo permeado pela voz e seus correlatos da experiência sensível atravessada pela escuta? Nesse ponto, caberia acrescentar entre os dois sistemas um terceiro elemento – a escuta – e tentar perscrutar um pouco o que entre a razão e a voz, possibilitaria “pensar com o ouvido”.

Essa é uma tese forte que Philippe Willemart vem construindo há mais de 30 anos e que teve em Valéry um apoio fundamental. Para ele, o que move a escritura não é apenas o que se inscreve e que os olhos veem, ou a grafia de uma fala, mas também uma dimensão menos palpável, mais fina que a voz ou como que inscrita nela como latência desejante, como a possibilidade de audição de um gozo – *j’ouie*: eu gozo, eu ouço. Essa invocação constante do desejo de ouvir e a escritura que busca responder a

⁷ Ver neste ponto também, entre outros, O narrador. considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

⁸ In: *Notas de Literatura*. São Paulo: 34, 2003, p. 159.

esse chamado que o ouvido anuncia como um som real sem ser atual, como a memória de um gozo no passado ou no futuro e que nos puxa pela orelha⁹.

Como se a voz, que perpassa tanto a fala quanto a escrita, solicitasse do escritor (assim como do leitor) a produção de uma ligação com modos outros de articulação da linguagem (*lalíngua*, os anagramas) na qual “cada ouvinte, inclusive o poeta, espelhar-se-á nela e escutará uma voz a revelar-lhe seus mistérios”¹⁰.

Essa oralidade, tomada como um funcionamento, traz para a escrita algo da ordem de uma espécie de curto-circuito entre a imagem e o som, vistos sob uma perspectiva complexa – do olho, do olhar, da letra, da mão, da voz presente, da escuta como desejo – no nó entre o Real, o Simbólico e o Imaginário. Poderíamos mesmo dizer no nó formado entre a formação da fala e o estádio do espelho, como se a escrita colocasse a voz no espelho.

Para Willemart, como já havíamos adiantado, o “escrever literário resulta da pulsão de ouvir, do objeto voz, da pulsão invocante”¹¹: “o que dizemos fica esquecido por trás do que se diz naquilo que se escuta”.

Em “A pulsão invocante e os destinos da voz”, Jean-Michel Vives também aponta para a importância dessa pulsão que já mencionamos várias vezes e que vale a pena tentar elucidar, pois, para ele, mesmo “os psicanalistas abordam pouco a questão da pulsão invocante. Isso pode parecer bastante espantoso, visto que é, essencialmente, com ela que eles trabalham na intimidade de seus consultórios. Invocante, ou vociferante, assim como a denominou Lacan, é a primeira a ser destacada e isolada enquanto pulsão. Invocare, em latim, reenvia a chamamento. O circuito da pulsão invocante declinar-se-á, pois, entre um ‘ser chamado’, um ‘fazer-se chamar’ (como

⁹ Essa hipótese de leitura da obra de Willemart foi amplamente desenvolvida em “Ouvir a escrita: uma leitura de Processo de Criação na Escrita, na arte e na psicanálise”. In: *Manuscrita* 18. Revista de Crítica Genética. São Paulo: Humanitas, 2010, pp. 46-62.

¹⁰ Willemart, P. *A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997, p.204.

¹¹ *Ibidem*, p. 88.

ocorre a todos os nomes...), um ‘chamar’. Mas para chamar, é preciso oferecer a voz, depositá-la como se deposita o olhar diante de um quadro. Para isso é preciso que o sujeito a tenha recebido do Outro, que terá respondido ao grito interpretado como uma demanda, depois que a tenha esquecido para poder dispor de sua voz sem ser obstaculizado pela voz do outro”¹²

Para Vives, portanto, é sempre o Outro que transforma o grito puro em grito para. Grito que se torna apelo a partir da resposta à voz do outro que diz: “o que queres tu que eu te deseje?”¹³. É essa entrada no campo da fala que fará a criança perder para sempre a relação da voz como objeto. “A materialidade do som será, a partir daí, irremediavelmente velada pelo trabalho de significação” e fará da voz, como dissemos, “esse objeto caído do órgão da palavra”¹⁴.

Claro que se esse processo se fechasse em si mesmo não estaríamos aqui discutindo tudo isso (a voz ficaria para sempre inaudível por trás das palavras); assim como se a voz do Outro permanecesse como um superego intransponível também estaríamos condenados a apenas responder a ela ou viver no campo das alucinações auditivas (como a voz fatal das sereias). Como diz Vives, se para Lacan o ouvido não tem pálpebras (daí sua proximidade com o inconsciente), para sair do que sobra da palavra ou do campo do Outro, seria preciso imaginar um **ponto surdo** (como o ponto cego que constitui o nosso olhar) a partir do qual o sujeito produzisse a sua própria voz. Eis o que está em jogo no mito das sereias: um tornar-se surdo à voz mortífera das sereias para reapropriar-se do gozo da voz perdida por meio de sua própria voz. A escrita, nesse contexto, pode funcionar do mesmo modo como esse ponto surdo que dirige a escuta para a produção de uma outra voz.

Por aí também pode-se vislumbrar uma bela imagem para escrita como a vociferante busca pela escuta que produz uma outra voz ou outros modos de relacionar

¹²Psicanálise & Barroco em Revista, v. 7, n.1, p. 187, consultado em www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Vives.pdf

¹³ Idem.

¹⁴ Idem Ibidem.

a voz e o olhar, isto é, a produção de um sujeito que se situe em um lugar diferente no circuito da invocação.

Em um outro contexto teórico, poderíamos afirmar que essa voz da qual tanto se fala na literatura e que nunca sabemos bem do que se trata, ou melhor, o desejo de ouvir uma voz invocada pela escritura e que paradoxalmente a coloca em movimento, remete a um jogo interessante daquilo que Valéry aponta como dois sistemas antropológicos que co-habitam o ato de escrita: os pares mão/olho (“quirophtalme”) e boca/ouvido (“bouchoreille”), trabalhadas por Willemart, como vimos, no âmbito das pulsões escópica e invocante.

Nas palavras de Serge Bourjea referindo-se a Valéry e repondo em termos valerianos a empreitada de Willemart: “se acabamos de ver que um sujeito “quiroftálmico” (XXIX, 200) pode ser acompanhado por meio de seu traçado gráfico, na aliança sutil de uma “mão” e um “olho” (nisso que Valéry designa como aquela “mão do olho” que será preciso reencontrar cf. XXI, 164), vale sublinhar que esse olhar singular e que se escreve na página, não atinge sua plena dimensão subjetiva senão na medida em que se estabelece uma ligação – em muitos sentidos contraditória – com um outro sistema que lhe é correlato: aquele da voz e do ouvido”¹⁵ (p.122, tradução minha).

Na visão de Bourjea, também Valéry opera no cruzamento desses dois sistemas. Mas para Valéry não haveria uma voz, mas ao menos três vozes: a lexical (a voz da musicalidade contida nas palavras); a fônica (a voz como som articulado pelas cordas vocais, como emissão sonora); e a corporal (a voz como uma disposição corporal que a envolve e não só falar e ouvir).

Entre a voz que existe e a voz que vem, como mostramos acima, instaura-se a escuta como desejo, como vir-a-ser. A escrita como a quarta voz da voz, um desvio entre ver/ouvir, escrever/falar. É o que acontece, por exemplo, na leitura que Valéry faz de Descartes como inventor de uma voz do eu (uma voz, portanto, produzida pela escrita, diferentemente do logos que se supunha revelado pelo “penso, logo existo”).

¹⁵ *Le Sujet de l'écriture*. Paris: Harmattan, 1997.

Trata-se aí de uma voz que instaura um discurso que diz penso, que se diz existir, voz conduzida pelo desejo de escuta que leva Valéry a afirmar: ‘Ouço, logo escrevo’

Nesse ponto talvez valha a pena uma longa citação de Valéry retomada por Derrida em “Qual Quelle”¹⁶:

“Ainsi le poète en fonction est une attente (...). Il restitue ce qu’il désirait. Il restitue de *quasi-mécanismes qui soient capables de lui rendre l’énergie qu’ils lui ont coutée et même plus* (car ici les principes sont en apparence violés). *Son oreille lui parle.*

Nous attendons le mot inattendu – et qui ne peut être prévu, mais attendu. Nous sommes le premier à l’entendre.

Entendre? Mais c’est parler. On ne comprend la chose entendue que si on l’a dite soi-même au moyen d’une cause autre.

Parler, c’est entendre”¹⁷

Ou, ainda, referindo-se ao grande mistério da palavra interior: “Minha palavra interior pode me surpreender e eu não posso prevê-la. Quando ela fala, eu chamo “eu” não aquele que fala (o terceiro desconhecido) mas o ouvinte. O eu é o primeiro ouvinte da palavra interior – não aquele que responde – mas aquele que irá responder” (C-2-282)¹⁸

¹⁶ In *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

¹⁷ “Mémoires d’un poète”. In *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1957, p.1448. Em tradução minha:

“Assim o poeta em função é uma espera (...) Restitui o que desejava. Restitui *quase-mecanismos que sejam capazes de fornecer-lhe a energia que eles consumiram e mesmo mais* (porque aqui os princípios são em aparência violados). **O seu ouvido lhe fala.**

Esperamos a palavra inesperada – e que não pode ser prevista, mas esperada. Somos os primeiros a escutá-la.

Ouvir? Mas se trata de falar. Só se compreende a coisa ouvida se ela se diz a si mesma de uma outra causa.

Falar é ouvir”

¹⁸ Apud Naoko Hayashi “La voix dans le dialogue avec soi-même chez Paul Valéry”. Consultado em http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/4201/1/gallia_35_043.pdf. (tradução minha).

Longe portanto de qualquer unidade identitária a voz nos faz ao menos dois, mesmo a voz interior –grande enigma para Valéry - desvia a nossa origem, desvia-nos da origem para o infinito: ouço-me ouvir, já que só se pode dizer “vejo-me ver”. Só se pode falar: penso, logo existo. Escrevo: vejo-me dizer. O que se fala, portanto, advém de uma escuta que 1) pode ser apenas reprodução, isto é, se limitar ao desejo do outro ou, 2) deslocando-se para outro lugar no circuito da invocação, pode endereçar-se ao Outro, ou seja, fazer-se desejo de ouvir uma outra voz na voz, tornar-se desejo ao outro.

É assim que, no poema “Esboço de uma serpente ” de Valéry, retomada do mito da queda do paraíso por um jogo de perspectivas a partir da serpente, o monólogo inicial da víbora se desdobra na fala que seduz Eva que a “ouve ouvir” e assim desloca-se da palavra de Deus para a possibilidade de instauração de sua própria voz (“Cette inimitable saveur/ que tu ne trouves qu”à toi-même”¹⁹, do seu desejo (onde ela “aloja um sonho”), duplicando a alma que estava até então como que limitada “au seuil de la chair”²⁰.

Espécie de Don Juan insinuando-se na pureza de Eva, a Serpente valeriana não ensina a transgredir no gozo da promessa não cumprida, mas o lugar da palavra como promessa que instaura o corpo na linguagem como escuta expectante de um gozo.

Da prescrição à promessa, passeiam quase infinitas possibilidade de atos sob o limiar da linguagem que desenha o corpo para além da carne. O corpo é já o Simbólico que carrega essa carne como furo do Real. Cruzam por aí todos os meios: os tons, as inflexões, as nuances (“Déjà ta nuance varie!”²¹). Ou se me permitirem uma lista não exhaustiva: a raiva, o recuo, a ironia, a mentira, o aliciamento, o jogo de palavras, o deleite, a inveja, as sibilantes, a assertividade, a dúvida, a auto-complacência, o orgulho, o encantamento, as rimas, o delírio, as paronomásias, a cumplicidade, o afastamento, o desvio, o acaso... e claro suas configurações particulares no corpo do poema. Infinitas possibilidade da variação contínua de nuances quase impensáveis sem a implicação do corpo na fala ao outro: do interdito ao inter-dito, ao entredizer.

¹⁹ “Esse inimitável sabor que em ti mesmo tem sua chama”. ES, 38-39.

²⁰ “No limiar da carne”. Idem.

²¹ “Tua nuance já varia!”. ES, 43.

Esse entredizer, lugar da passagem de corpo a corpo, é também o lugar da tradução que se confunde, segundo Lévi-Strauss, com o lugar do mito: “todo mito é por natureza uma tradução (...) ele se situa, não *dentro* de uma língua e *dentro* de uma cultura ou sub-cultura, mas no ponto de articulação destas com outras línguas e outras culturas. O mito não é jamais *de sua própria língua*, ele é uma perspectiva sobre uma *língua outra...*”²². E como o leitor já percebeu optamos aqui por passear entre dois poemas, no qual, às vezes, Augusto de Campo potencializa e radicaliza essas nuances, como na cena em que Eva prepara-se para morder a maçã:

Que silêncio ao bater de um cílio!
Mas que sopro à sombra de um seio
Mordendo a árvore, no enleio!
O eu brilhava, ali, pestilo!
- Sopra! Sopra! Eu me ouvia ouvi-lo
Ao som sutil do meu silício,
Eu sentia o doce suplício
Dos coleios do meu estilo:
Rolavam segundo o berilo
Da minha crista – ó ofídio ofício!

O mito e a tradução como a língua bifida da serpente instaura ainda outra voz, Augusto lendo Valéry, que redobra o ouvido como se o tradutor estivesse ouvindo-o ouvir-se que, como o ofídio ofício, é uma genial invenção sua.

Como a tradução, a serpente semeia a indeterminação, a dúvida, o prazer e o medo, o ventre e a ferida, a picada ferina e a felina sinuosidade. Nessas dobras e torções paremos um pouco na passagem em que o monólogo desdobra-se em diálogo e se inicia a cena de sedução:

²² Lévi-Strauss, C. *Mythologiques IV: l'homme nu*. Paris: Plon, 1971 apud Viveiros de Castro, E. “Lévi-Strauss fundador do pós-estruturalismo”.

“o quelle prose non pareille;
que d’esprit n’ai je pas jeté
dans le dédale duveté
de cette merveilleuse oreille!
Lá, pensais-je, rien de perdu;
Tout profite au coeur suspendu!
Sûr triomphe! Si ma parole,
De l’âme obsédant le trésor,
Comme une abeille une corolle
Ne quitte plus l’oreille d’or!”

Rien, lui soufflais-je, n’est moins sûr
Que la parole divine, Ève!
Une science vive crève
L’énormité de ce fruit mûr!
N’écoute l’Être vieil et pur
Qui maudit la morsure brève!
Que si ta bouche fait un rêve
Cette soif que songe à la sève,
Ce delice à demi futur,
C’est l’éternité fondante, Ève!”

“Elle buvait mes petits mots
qui bâtissaient une oeuvre étrange;
(...) ²³

Ah, que palrar sem paralelo:
Quanto verbo foi destilado
Pelo dédalo delicado
Desse evertido ouvido belo!
Ali, nada se perde – penso -
Tudo soma ao senso em suspenso!
Ó Proeza! Se a minha prosa,
Da alma obsedante o tesouro,
Como uma abelha numa rosa,
Não abandona a orelha de ouro!

Nada – eu sopro – é menos seguro
Que a palavra divina, Eva!
Uma ciência viva ceva
Esse enorme fruto maduro!
Não ouças o Ser velho e puro
Que maldiz a mordida breve!
Pois se teu lábio um sonho serve
Essa sede que sonha a seiva
Esse prazer quase futuro
É a eternidade que sonha, Eva!”

Ela já bebe a minha fala
Que erigiu uma estranha obra
(...) ²⁴

²³ ES, 46.

²⁴ ES, 47.

Trata-se do momento em que a Serpente usa todos os seus artifícios sibilinos para fazer com que sua voz atinja a alma de Eva, atravessando assim a voz única do “Ser velho e puro” (Deus) e deslocando o lugar de sua onipresença, onisciência e onipotência.

Durante quase todo o monólogo que ocupa a maior parte do poema, a Serpente ironiza esses atributos divinos: afinal, fosse Deus tão potente, por que não bastou a si mesmo? Sua fraqueza já se mostra pela própria necessidade de criar o universo que não é mais que “un défaut/ dans la pureté du Non-êtré”²⁵. Pois que criado, vem agora Deus querer impedir que os seres pensem para além dos limites de sua Voz?

A Serpente encarna assim a própria possibilidade de haver uma outra voz que não “A Voz”, um outro modo de pensar que se insinua na pureza daquela voz quase que apenas palavra, absolutamente performativa no que tange ao mundo e prescritiva no que tange ao comportamento humano.

A voz da serpente, no poema, pelo contrário, atravessa, como vimos, todos os tons, do sarcasmo à dúvida, da imprecisão à culpa, da raiva ao terno, encontrando tons únicos às vezes difíceis de discernir. Como se os sentimentos que habitam esses tons fossem marcados por variações contínuas, intensidades, tensões, lugares ambíguos. É como se a serpente fosse o corpo na linguagem que a pura palavra divina tenta elidir. E o poema, como a voz, também encarna por força de seu complexo ritmo um não menos complexo jogo de expectativas e reações corporais.

Se a Serpente é uma “voz na árvore” e o poema uma outra voz na voz, seu jogo de sedução reside em fazer Eva e o leitor constituírem aquela voz como sua própria voz: como se cedêssemos nossos corpos ao desejo não mais DO outro, mas AO outro. A Serpente seduz fazendo-nos ser serpente, produzindo um pensamento inesperado que

²⁵ “Um defeito/ ante a pureza do Não-Ser”. ES, 26.

escapa do campo da palavra e alimenta a voz como desejo, promessa, possibilidade: um pensamento quase tátil que antecipa em seu ato “ce délice à demi futur”²⁶

Antes de qualquer transgressão, habita o poema o prazer de pensar, as delícias da voz, o corpo implicado em um futuro, a palavra aspirando ao tátil, seja na voz, seja no gesto que ela instaura. Morder a maçã aqui é um desdobramento secundário desse descobrir-se corpo na voz enquanto possibilidade de pensamento. Pensar é diferir, estranhar a própria voz, articulá-la ao corpo tornado agora um grande lugar de escuta: essa maravilhosa orelha que uma abelha incita no limite entre o fora e o dentro. A escuta que torna o corpo uma enorme caixa de ressonância: soa, ressoa, pensa, serpenteia.

Aproximando-nos ainda um pouco dessas duas estrofes, a primeira que prepara a fala da serpente (que, frise-se ainda uma vez, não tenta Eva com a maçã, mas com a fala que instaura a maçã como desejo) e a segunda que revela essa fala; o que se delinea é uma escuta que antecede a fala e uma fala que desanca a palavra divina (exatamente por esta já estar dada e acabada de antemão e por não permitir um desenvolvimento, um desdobrar no tempo como o fruto que amadurece). **A voz da Serpente produz um ponto surdo na voz do “Ser velho e puro”** o que permite ler o poema, como sugere Paul Gifford²⁷, como uma grande farsa metafísica, onde o que se narra é a queda de Deus como totalidade. Delineia-se assim a passagem para uma boca que sonha, como a sede sonha com a seiva e antecipa na saliva o fruto. Nisso que vive antes de existir, em transformação contínua: eternidade.

Essa produção da própria voz pela escuta, coloca a voz de Deus como apenas UMA perspectiva e permite uma multiplicação dos pontos de vista. Falar – na dobra de ouvir – é a possibilidade de ocupar infinitos lugares de enunciação. No poema, ao menos cinco chamam a atenção: Deus, a Serpente, Eva, o Sol, a Árvore.

²⁶ “Esse prazer quase futuro”. ES, 47.

²⁷ “Une métaphysique de farce”. In: *Lecture plurielle d'ébauche d'un serpent*. Bulletin des Études Valéryennes, 50/51, jun/1989, Montpellier, Centre des études Valéryennes, pp.95-103.

Propiciada pela escrita, essa possibilidade de variação dos pontos de vista, leva Robert Pickering a propor um dispositivo de criação gerado por configurações simétricas e por planos perspectivísticos de conjunto²⁸. Ressalte-se, contudo, que esses pontos de vista se configuram como lugares de enunciação. Mais que isso: como a escuta é o elemento articulador um mesmo lugar de enunciação pode também articular diferentes pontos de vista; como se a escuta como ponto de inflexão permitisse que o lugar do enunciador se construísse por um acionamento de muitos outros pontos de vista.

Na voz da própria Serpente encarnam-se outras possibilidades do eu, tornado também objeto (o “eu”), transformado em tu (ao falar com Eva), como um terceiro (como Serpente se refere a si mesma na terceira pessoa), como uma simples voz na ramagem ou como um mero lugar de uma ausência. Cada posição parece apenas um disfarce como se a voz flutuasse por entre muitas roupas, como, por exemplo, “la vipère que je vêtis”²⁹.

Essas posições de enunciação se complexificam ainda mais porque se instaura um contínuo entre animal e humano, homem e mulher, que a voz da serpente encarna. “Bête je suis, mais bête aiguë³⁰” como aponta Christine Crow³¹ (mesmo porque, lembremos, o substantivo é masculino em francês). Assim também “la féminilisation du reptile en vipère (...) dès les deux premières strophes”³² nas palavras de Rachel Killik. Também para Brian Stimpson³³ essa ambiguidade é central e se vê no movimento

²⁸ “Ébauche et écriture de la presence d’absence”. Idem supra, pp.57-66.

²⁹ “A víbora que eu vesti”. ES, 26.

³⁰ “Cobra eu sou, mas cobra arguta”. ES, 26.

³¹ “Voyage autour d’un titre Valéryen”. In “Lecture plurielle d’ébauche d’un serpent”. Bulletin des Études Valéryennes, 50/51. Op. Cit. pp.36-43

³² “A feminilização do reptile em víbora desde as duas primeiras estrofes”. Killik, Rachel. “La ligne et le cercle”. Idem supra, p.71

³³ “Une rhétorique de l’ambigüité”. In: Idem supra, p.49

perpétuo entre as imagens de penetração (percer, plonger, rompre, mordre³⁴) e de absorção (boire, dissiper, se perdre, se joindre³⁵).

A produção desse contínuo – Valéry afirma que escreveu cada estrofe como se fossem blocos, massas de palavras – que possibilita a variação das vozes muitas vezes misturadas (em alguns momentos não sabemos se quem fala é a Serpente ou Eva!) implica em toda um outra topologia tão sonhada pelo poeta francês:

“Il faudrait inventer une structure (Comme celles inventées par Riemann) dont la connexion fit voir (au moins grossièrement) les appartenances réciproques qui font d’un contenu un contenant et un contenant d’un contenu, puis que je suis dans un monde qui est EN moi, enfermé dans ce que j’enferme, produit de ce que je forme et entretiens, - comme mes deux Serpents dont chacun est finalement dans l’autre” (C, XXV, 702)³⁶

Continentes e conteúdos, cada uma das personagens do poema ocupam lugares recíprocos e só se configuram pela relação que estabelecem com as outras. Creio que essa estrutura sonhada por Valéry e multiplicada em infinitas imagens de cobras comendo a própria cauda, pode ser pensada como uma fita de Moëbius onde temos um contínuo entre o dentro e o fora, o continente e o conteúdo, o enunciado e a enunciação, a fala e a escuta, mas que não desenvolveremos neste momento.

Em uma outra dimensão de leitura, essa contínua diferença entre o Voto (a incitação ao desejo pela fala da Serpente) e o Veto (“Não ouças” da Serpente que duplica o “Não morda” da palavra divina), e todas as outras que vimos até aqui, instauram a voz que secreta o tempo como desejo. A questão que o poema coloca a

³⁴ “furar, mergulhar, romper, morder”.

³⁵ “beber, dissipar, perder-se, juntar-se”

³⁶ “Seria necessário inventar uma estrutura (como aquelas inventadas por Riemann) cuja conexão fizesse ver (ao menos grosseiramente) os pertencimentos recíprocos que fazem de um conteúdo um continente e de um continente um conteúdo, pois estou em um mundo que está EM mim, encerrado naquilo que eu encerro, produto daquilo que eu formo e mantenho – como minhas duas serpentes estão, ao fim, uma dentro da outra”

partir daí é como algo da ordem do ato pode se produzir nesse campo de diferenças contínuas. Em uma dupla torção, creio que o que se encena é o problema de como terminar o poema, problema esse que se confunde com a aproximação assintótica do gesto de Eva de provar a maçã. Como agir se é o desejo e a dúvida que aproximam Eva da árvore do conhecimento e se é a diferença contínua que instaura a voz que vem antes das palavras? Terminar seria dar à “palavra” a última palavra e dar ao desejo um conteúdo (a maçã).

Toda mestria de Valéry se vê nessa manutenção em suspenso do fim, como se nos aproximássemos de um trabalho contínuo de significação, de um funcionamento infinito das vozes. A alegria do conhecimento, aqui, faz o poema de Valéry aproximar-se da visão de Nicolas Abraham para quem “o mito do Paraíso perdido não tem outro sentido. Serve para camuflar a deliciosa alegria de provar da árvore do saber”³⁷

Se Deus de sua voz fez o mundo por não suportar a pureza do não-ser, Eva depois de saber – de provar da alegria do fruto do conhecimento – depara-se com o Nada, ausência de qualquer fundamento que faz o poema voltar ao início, no dizer de Augusto de Campos, como uma cobra que morde a própria cauda: do não-ser ao nada.

No final do poema, em tom eufórico, “ofertando-se à glória de Deus o triunfo de minha tristeza”, infiltra-se uma espécie de melancolia triunfante. Como se o nada fosse também aquele ponto surdo que reinstaura a voz como desejo e nos coloca em transformação contínua, em um recomeçar sempre recomeçado. É a troca por nos igualarmos a Deus no nada que também não suportamos. E a morte que nos espreita. Entre a dor e a alegria de não poder concluir algo se desloca em torno desse ponto surdo. E por isso ouvimos. E por isso falamos³⁸.

³⁷ A Casca e o núcleo. São Paulo: Escuta, 1995, p.65.

³⁸ Descobri, por acaso, ao longo da escrita deste artigo que a serpente, de fato, é um animal que não escuta. Os encantadores de serpente colocam urina de rato na ponta da flauta para incitá-las ao movimento. Encantados pela música, portanto, somos nós. A escolha da serpente como animal que resiste aos mandamentos de Deus reforça-se também nesse ponto, como um limiar da voz que só alguma surdez pode propiciar.