

NOS PASSOS DE VALÉRY

Álvaro Faleiros
Roberto Zular

Les pas

O poema “Les pas” de Paul Valéry, publicado pela primeira vez em 1921, na revista *Feuillets d’Art*, e retomado em *Charmes* (1922), pode ser lido como uma pequena ‘arte poética’ em chave amorosa, espécie de realização no poema daquilo que mais tarde Valéry chamaria de “hesitação prolongada entre o som e o sentido” (VALÉRY, 1960, p. 637)¹.

Ao longo de seus quatro quartetos octossilábicos constrói-se uma cena de enunciação enigmática onde alguém em um leito pressente a chegada da pessoa amada. A aproximação encarna a indefinição entre fantasia e realidade de todo jogo de sedução e permite, ao mesmo tempo, o gozo da espera e uma espécie de temor em relação ao fim desse jogo, o que também se torna fonte de sedução.

A indefinição programada da cena coloca o leitor diante do poema como sujeito da espera, embalando-o, seduzindo-o, incitando-o a cada passo, como se o próprio gesto de enunciação carregasse as hesitações e as ambiguidades que confundem o poema com as relações de que ele trata, como se as formas fossem trabalhadas por um gesto amoroso: *idiomaterno, linguamante*.

A cadência binária dos passos dita o andamento do poema; as rimas alternadas compõem o vaivém e os quatro versos da estrofe, como as oito sílabas de cada verso, intensificam o jogo dual do andamento. Evidencia-se também o tempo de suspensão – o voo suspenso no

interior de uma passada – que atravessa a respiração do poema soprada passo a passo, como segue:

Les pas

*Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent muets et glacés.*

*Personne pure, ombre divine,
Qu'ils sont doux, tes pas retenus !
Dieux !... tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus !*

*Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,
A l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,*

*Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon cœur n'était que vos pas.
(VALERY, 1957, p.120)*

As duas sílabas iniciais determinam a conduta sonora do poema: o duplo, o binário, a circularidade da repetição. Os monossílabos de 'tes pas', explosivos e surdos são enfáticos e afirmativos, mas não tão duros, pois retumbam desde um silêncio primordial e preciso: '*enfants de mon silence*'. Os passos – plurais – provêm assim de um silêncio e são 'santa e lentamente' colocados.

Os ecos das soantes nasais dos dois primeiros versos – *ENfANts de MONn silENce*, / *sAINteMENT*, *lENteMENT* – potencializam o contraste do súbito brotar do passo com seu mais prolongado desdobramento. O final do segundo verso – *placés* –, por sua vez, assenta o impulso inicial. A sensação é de que estamos num lugar

vazio no qual, como em uma sala de concerto, cada mínimo gesto expande-se de sentido.

O *modo* como o passo ‘caminha’ é ‘mudo e gelado’ e, aos poucos, se torna inteligível à vigília, fluindo silenciosamente no leito da página. Difícil não pensar na constelação mallarmeana reluzindo em ‘Um lance de dados’ ou na proximidade do ato em *Igitur*, embora aqui é como se estivéssemos em um espaço intervalar imaginário entre o antes e o depois do ato.

Mais ainda se considerarmos na estrofe seguinte ‘os doces passos contidos’ entre a ‘pessoa pura’, de uma ‘sombra divina’ e a premência de sua desconstrução na última estrofe. Quem cadencia a equação é o jogo sensual com a ideia, os malabarismos de quem ama os lúcidos prazeres do pensamento como uma realidade ambígua entre matéria e desejo.

Os passos postos entre a pessoa ideal imaginada e os ‘pés despidos’, em uma hesitação prolongada, por duas estrofes, se deixa apenas entrever, adivinhar. Evocando ainda Mallarmé, é como a flor que se sonha na boca do vaso vazio, ou como o poema que surge de sua sombra e que, de eco em eco, propala sua andadura. Os passos: lugar de impulso da ideia fazendo-se, *poiesis*, poema.

Ao modo de um soneto, os dois quartetos encerram o conceito. A outra metade exata dos passos é uma só e longa sentença: “*Si, de tes lèvres avancées, tu prépares pour l’apaiser; à l’habitant de mes pensées, la nourriture d’un baiser; ne hâte pas cet acte tendre, douceur d’être et de n’être pas, car j’ai vécu de vous attendre, et mon cœur n’était que vos pas*”. O condicional ‘si’, também fundamental nas subdivisões prismáticas de “Um lance de dados”, provoca nova suspensão. Como os pés marcando o impulso no tempo, os lábios evocam nova ‘hesitação’, ainda mais prolongada pela sintaxe sinuosa que se desenha.

É, no entanto, o ‘alimento de um beijo’ que encerra a estrofe. Seguido de silêncio, o ato se confirma terno e, ao pedir que não se apresse – *ne hâte pás* –, impõe-se outra vez oclusivo e surdo: *hâTe Pas ceT aCTe TenDre*. Como um tropeço no ritmo cadenciado até aqui, o gesto que deseja o prolongamento da hesitação sonoramente antecipa sua queda.

Os passos são assim o espaço “entre”, “intervalar”, como propunha em outro contexto o valeriano João Alexandre Barbosa (1990). A

‘doçura dos passos contidos’ seriam, desse modo, a ‘doçura de ser e de não ser [passo]’. Ao não ser passo, os passos se fazem movimento. A sedução amorosa e a sombra de um encontro fatal, costurando o tenso limite com o fim.

Assim também o poema: um espaço entre a possibilidade e o ato, um ato em um espaço de possibilidades. O poema que segue como possibilidade mesmo quando realizado; o poema como marca de um movimento, impulso de um gesto; ou “o poema como o amor realizado de um desejo que permanece desejo”. Como o fato inevitável de que, por mais que pense na possibilidade infinita de divisão do espaço, Aquiles ultrapassa a tartaruga (“Primeira aula do curso de poética”) ou ainda o ato que atravessa – sem esgotar – o campo do possível.

Veja-se que se trata de um poema com métrica e rima tradicionais e que, no entanto, funciona pela complexa e múltipla relação que arma entre esse modo de organização da camada sonora com todas suas implicações semânticas e a organização do sentido que também se faz ritmo. Ao leitor (e mais ainda ao tradutor) cabe recolocar em funcionamento essas reverberações.

Entramos na expectativa dessa chegada, passamos por espaços imaginários, por apreensões abstratas e somos levados dessas sensações às reações mais corpóreas dos passos, do beijo. O poema flagra exatamente esse momento erótico que mistura imaginação e presença, momento da paixão em que ainda não sabemos o que é da nossa imaginação e o que é do outro.

Um breve percurso pelos manuscritos talvez nos ajude a entender um pouco melhor o aspecto trágico dessa aproximação. Nas primeiras versões, o poema chamava-se “Eros e Psiquê” e fôra escrito a partir da leitura do livro de mesmo nome de La Fontaine. Valéry recorta desse mito apenas um pedaço de uma cena, como uma parte do corpo apenas insinuada.

Trata-se do momento em que após ser salva por Eros do decreto de morte de Afrodite, Psiquê se refugia em um castelo sob condição de não poder saber com quem ela mora. Um dia, sem mais aguentar de curiosidade, aproxima-se com uma vela a óleo do leito de Eros e, espantada com sua beleza, deixa cair o líquido quente sobre o rosto do amado.

Eis mais uma camada de sentido que se soma a todas as outras que vimos até aqui (e que não define “o” sentido do poema). Mas ajuda a

pensar, ao contrário, que o contato sempre deve deixar uma camada de mistério, uma dúvida produtiva de que talvez não estejamos vivendo aquilo que estamos vivendo.

A hesitação prolongada é também uma ética do poema, um espaço de mistério que cabe ao leitor construir a partir de sua própria experiência. Beijo fatal ou simples adiamento da frustração ou medo do desconhecido. Os passos carregam essa trama intrincada de ser *e* não ser (veja-se que não se trata de ser *ou* não ser).

Trata-se, sim, da hesitação contínua, da possibilidade de ser habitado por muitos mundos e da dúvida que perpassa qualquer encontro entre pessoas por não sabermos em que mundo estamos. Como se se relacionar fosse a construção de um solo comum – a construção daquilo que é comum – que o poema anuncia ainda que preso às tramas do sujeito que enuncia.

“O que já é ainda não é – eis a surpresa. O que ainda não é, já é – eis a espera”². Nos surpreendemos quando ainda não sabemos que algo já aconteceu. Mas a espera – de que o poema trata – se dá quando já vivemos algo que ainda não aconteceu. Dar existência a esse mundo e consistência a essa espera parece ser o trabalho do poema.

Aquilo que precisamos criar para que dele tenhamos experiência, ainda que isso implique em admitir a presença da morte, da perda, em uma melancolia que joga o sujeito da espera ao passado da vivência dessa espera e do fato de ter se tornado ele mesmo essa espera, ainda que essa melancolia não domine toda a experiência do poema.

Como pensar o presente costurado pela perda e ainda assim viver a doçura desse espaço intervalar? Ser e não ser, passo e não passo, afirmação e negação, um modo de habitar outras formas de espaço. Atravessada pelo trágico ela se aconchega na contínua re-produção de sentido – como na re-enunciação pelo leitor – entre o ainda não e o já não mais.

Enfim o enunciador revela que esse ‘tu’ se multiplica, se faz plural e se desloca da pessoa aos passos. É o próprio coração, o peito de quem enuncia que se funde aos passos [*pas*], que, em francês é também advérbio de negação. Assim como a *personne* é ‘Pessoa’ e não é ‘Ninguém’, o *pas* é ‘passo’ e ‘não o é’, signo puro da hesitação, que se prolonga ainda quando termina.

Traduções de “Les Pas”

“Les pas” recebeu, no Brasil, duas importantes traduções. A primeira, de autoria de Guilherme de Almeida, foi publicada, em 1936, em sua antologia *Poetas de França*. Único poema de Valéry traduzido por Guilherme de Almeida, “Les pas” é revelador da nova relação que o poeta paulista procura estabelecer com a tradição. Anunciando as preocupações formais da década seguinte, Guilherme de Almeida coloca em pauta outra poética; que é também uma nova poética do traduzir, como se nota na seguinte passagem de seu prefácio, de 1936, aos *Poetas de França*:

Traduzir? – o dicionário diz: “Verter, trasladar de uma língua para outra”. Mas não pode ser só isso. Quem escreve e, principalmente, quem escreve versos sabe muito bem como nasce a ideia: como um ritmo anterior, imperioso e intrínseco [...] Do paralelismo da ideia com a expressão – brotadas a um mesmo tempo de um mesmo ritmo – deriva o mistério do verso puro. (ALMEIDA, 1965, p.17)

Embora não se possa dizer que essas afirmações reveladoras tenham relação com a leitura direta de Valéry é instigante a proximidade da existência de um ritmo anterior, imperioso e intrínseco tão próximo à descrição que o poeta francês faz do nascimento do poema a partir do ritmo em “Acerca do Cemitério Marinho” (VALÉRY, 1957, p. 1496).

Instigante também a noção de um verso puro pautado em um lado obscuro da lua, feito de mistério como um “claro enigma”. Difícil também não pensar no paralelismo da ideia com a expressão, sobretudo no quadro de leitura que propomos aqui, como aquela hesitação prolongada entre som (expressão) e sentido (ideia).

Anoção de ritmo em jogo em Guilherme de Almeida, compreendida como algo anterior e intrínseco, e como lugar de onde surge “o mistério do verso puro” condiz com a noção de verso em “Les pas” de Valéry. Concepção de um ritmo anterior que trabalha a forma. Com efeito, sua tradução retoma a rima e a métrica do original. Composta em octossílabos de rimas completas alternadas, a transposição de Guilherme de Almeida se deu da seguinte maneira:

*Filhos do meu silêncio amante,
Teus passos santos e pausados,
Para o meu leito vigilante
Caminham mudos e gelados.*

*Que bons que são, vulto divino,
Puro ser, teus passos contidos!
Deuses!... os bens de meu destino
Me vêm sôbre êsses pés despídos.*

*Se trazes, nos lábios risonhos,
Para saciar o seu desejo,
Ao habitante dos meus sonhos
O alimento feliz de teu beijo,*

*Retarda essa atitude terna,
Ser e não ser, dom com que faço
Da vida a tua espera eterna,
E do coração o teu passo.*

Coerente com sua concepção de que traduzir, é ‘re’-produzir, isto é, “produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor” (ALMEIDA, 1965, p. 20). Guilherme de Almeida produz um novo poema no qual é possível reconhecer tanto os passos de Valéry quanto aqueles do próprio Guilherme de Almeida.

Diferentemente de Valéry, Guilherme de Almeida introduz seu texto com o epíteto dos passos, tornados também ‘amantes’. Os próprios passos surgem apenas no segundo verso, “santos e pausados”. Chama atenção o paralelismo entre o alongamento e doçura dos sons das soantes laterais e nasais do primeiro verso – FiLHos do Meu siLÊNcio aMANte – reforçado pelas fricativas [f] e [s] e a marcação seca e surda do segundo verso – Teu passos santos e pausados. Assim como em Valéry, houve o prolongamento da hesitação a fluir na sequência da estrofe.

Essa fluência se produz também pela distribuição dos acentos no interior do verso, pois a maioria deles (todos dos dois primeiros quartetos, e os segundos e terceiros versos dos dois últimos) se pautam

predominantemente pelo acento na quarta e na oitava sílabas. Essa cadência arredonda o fluxo das frases, adequando-as a um ritmo fixo.

Mesmo quando esse padrão é mudado (nos versos 1 e 4 da terceira estrofe e no 4 da última) desloca-se sua fluência para um ritmo ternário (acentuando-se o verso nas sílabas 2, 5, 8). Nesse padrão (_ x _ _ x _ _ x) o deslizar fácil é ainda maior, a ponto de se permitir um verso de 9 sílabas sem que isso destoe na composição como em “O alimento feliz de teu beijo” (_ _ x _ _ x _ _ x) e com outras implicações que veremos logo à frente.

Vale a pena uma nota particular ao magistral verso “Retarda essa atitude terna”, onde todos os elementos são usados para produzir o descompasso, a forma truncada, o tropeço: tanto na distribuição dos acentos nas sílabas 2, 3, 6 e 8 (_ x x _ _ x _ x), quanto por mantê-lo entre o ternário e o binário e acentuar sua contrametricidade pela repetição de dois acentos tônicos seguidos nas sílabas 2 e 3. Esse efeito ainda se potencializa pela repetição das oclusivas “t” e “d”.

A associação entre a pureza, a abstração e a doçura, que domina a segunda estrofe, é em grande medida retomada por Guilherme de Almeida, amalgamando som e sentido em um momento de harmonia e “entendimento cordial”:

*Que bons que são, vulto divino,
Puro ser, teus passos contidos!
Deuses!... os bens de meu destino
Me vêm sôbre êsses pés despidos.*

Uma vez mais, porém, o tradutor procede a uma inversão que aqui desmonta a construção binária do primeiro verso. “Personne pure”, que inicia a segunda estrofe em paralelo com o “Tes pas” da primeira, encontra-se no segundo verso, perdendo destaque. Guilherme de Almeida logra, contudo, recompor em parte a difícil ambiguidade de “personne” (pessoa e ninguém) pela transformação da “sombra” em “vulto”. A escolha de “ser” para “personne” é menos sugestiva, sobretudo levando-se em conta que o jogo entre ser e não ser é central na estrofe de fechamento do poema.

O deslocamento semântico provocado pela substituição de “doux” (doces, suaves) por “bons” altera consideravelmente a rede

fonossemântica, dado o papel da doçura no poema. Mas sensível aos sons, Guilherme de Almeida mantém as tensões entre a ressonância alongada das nasais e a cadência das oclusivas surdas, despidas de qualquer excesso sonoro, como na conclusão da estrofe: “sobre esses pés despídos”.

Guilherme de Almeida retoma os passos de Valéry e faz também das duas estrofes conclusivas uma só extensa e sinuosa sentença. O resultado de seu rigor rítmico, contudo, não retoma o cerne da reflexão do texto francês contida na imagem do “lábio avançado” como metáfora do impulso do “pensamento”. Guilherme de Almeida destaca sobremaneira a dimensão do desejo, de modo um tanto “romântico”. Para ele o lábio é “risonho”, o pensamento é “sonho” e “feliz” fez-se o beijo, como segue (e que como vimos é o momento em que o elemento ternário e a fluência rítmica ganha maior homogeneidade):

*Se trazes, nos lábios risonhos,
Para saciar o seu desejo,
Ao habitante dos meus sonhos
O alimento feliz de teu beijo,*

*Retarda essa atitude terna,
Ser e não ser, dom com que faço
Da vida a tua espera eterna,
E do coração o teu passo.*

Desse modo, a “atitude terna” aponta para uma “ternura ternária” – como se pode notar na distribuição acentual de “se TRAzes nos LÁbios riSONhos”. É o tradutor que passa a compor *com* o poeta. O tempo do poema agora é presente – faço.

A belíssima e melíflua leitura de Guilherme de Almeida leva o poema de Valéry para um campo amoroso e fluido de um presente eterno. Transforma em dom a angústia e mantém o ato em potência como uma espécie de ideal nunca alcançado e que no entanto pauta toda a vida do sujeito.

Tudo se passa como se no poema as contradições e as diferenças intensivas (especialmente o ser “e” não ser), fossem superadas por uma esfera transcendente da espera eterna, passado o tropeço do pedido de retardamento do ato.

O jogo da aproximação amorosa entre o maternal e o erótico permeia o ritmo como se fossemos embalados por ele. Parece ser possível arriscar que Guilherme de Almeida não trabalha a tradução de um lado para outro, mas internaliza um ritmo e repropõe de fato o poema não pela reprodução apenas dos aspectos formais, mas, como ele mesmo diz, como internalização de um ritmo que antecede as palavras.

Veja-se que a ideia da operação tradutória pensada por meio de um “com” e de um “como” também perpassa a leitura do poema. Um “como” que reproduz o ritmo na melíflua espera da amada calcada em seus passos e um “com” que funde em um ideal a espera e a amada.

É fundamental atentar para o fato de que isso não é nenhum demérito da tradução, pelo contrário, é a prova de sua força e de sua historicidade, da coragem, do rigor e da consequência que permeia o ato tradutório em Guilherme de Almeida.

A segunda tradução a que se teve acesso encontra-se na antologia *Poesia alheia*, organizada e produzida por Nelson Ascher. Poeta e tradutor cioso de uma outra noção de forma, Ascher desloca alguns pressupostos estéticos de Guilherme de Almeida, embora compartilhe com ele o rigor do ato tradutório. No prefácio a sua referida antologia, Ascher (1998, p. 28) afirma que a tradução de poemas é uma “arte” e “o que ela tem em comum com a poesia é o fato que deve, fisicamente, atingir seu grau de complexidade”. No caso do poema de Valéry, os níveis de complexidade, como em qualquer grande poema, são plurais.

Em relação ao primeiro nível destacado neste trabalho – o das redes fonossemânticas – Ascher atém-se mais que Guilherme de Almeida à estrutura interna das estrofes. Como se pode notar, o lugar das imagens iniciais das duas primeiras estrofes é o mesmo do texto de Valéry.

O Passo

*Teu passo, inato ao meu silêncio,
beira sagradamente, a fio,
meu leito insone e, com imenso
vagar, vem vindo mudo e frio.*

*Sombra divina, forma pura:
Deus! tudo o que de bom supus*

— *passo contido, que doçura!* —
já se aproxima com pés nus.

*Se, lábios entreabertos, frente
a mim, reservar ao desejo
faminto que me ocupa a mente
este alimento que é teu beijo,*

*mantém o enlevo ainda à parte
(no doce impasse existo e passo),
pois, ao viver só de esperar-te,
meu coração pôs-se em teu passo.*

Ascher, contudo, altera bastante o poema visualmente. Em certo sentido o aproxima de poéticas atuais ao optar por minúsculas no início da maioria dos versos, além de introduzir travessões e parênteses, que pontuam diferentemente o texto. É certo que no texto de Valéry há uma dinâmica que retoma fisicamente a hesitação e o impulso. Ascher radicaliza o processo ao acentuar as pausas não por meio dos sinais de pontuação mas também pelos enjambements que atravessam o poema. Os passos, atravessados por certo encavalgamento e certa angústia entre o prazer da espera e a precipitação do fim, são lidos no próprio jogo proposto por Ascher de desconexão entre a série semiótica (o verso) e a série sintática.

Assim o “vagar” se torna mais “imenso” e, conseqüentemente, mais lento, até mesmo truncado. Mas é na terceira estrofe, ao traduzir a imagem do “lábio avançado” como metáfora do “pensamento”, que Ascher chega ao resultado mais surpreendente, produzindo um preciso enjambement que é o próprio “lance de lábios” no espaço do poema.

O intuito de explorar os campos semânticos centrais do texto – o passo como impulso do pensamento; o poema como hesitação prolongada entre som e sentido – leva Ascher a optar por um léxico ainda mais abstrato. Por exemplo, na primeira estrofe: as crianças (“enfants”) se tornam algo “inato”; aquilo que é “colocado” (“placé”) está à “beira”; a “vigília” (“vigilance”) se torna “insone” e o gelado (“glacé”) é agora “frio”. Tal processo de radical abstração culmina com a modificação da “Personne pure” (pessoa pura) em “forma pura”.

Se Guilherme de Almeida torna mais fluido e redondo o poema de Valéry, uma mera leitura da tradução de Ascher é suficiente para se sentir que o ritmo é menos sonoro e internalizado do que visual e sintático. A distribuição irregular dos acentos reforça esses traços e mesmo o momento crucial da quebra rítmica no primeiro verso da quarta estrofe perde sua força contramétrica para se apoiar nos acentos de 4a e 8a sílabas (com secundários na 2a e 6a). Apaga-se, assim, a contradição contida entre a ternura do ato e seu efeito destrutivo, o desejo de manter-lhe demorado (“Ne hâte pas cet acte tendre”) e o tropeço rítmico de sua construção.

Por aí vê-se como a questão da forma é uma questão complexa. O aspecto formal que rege o texto de Valéry se transforma, ainda que mantidos muitos dos seus parâmetros construtivos (com exceção de duas tênues liberdades rítmicas em “silêncio/imenso” e “desejo/beijo”). O rigor sintático se impõe como elemento marcante do ritmo reforçado pelas defasagens produzidas no interior dos enjambements. A frase se desloca da estrutura do verso e a retomada da armadura do poema leva Ascher inclusive a acrescentar a expressão “a fio”, na primeira estrofe, para rimar com “frio”.

A ausência da ternura nesse jogo é, em grande medida, atenuada pelo modo como Ascher lida com duas imagens capitais no texto de Valéry: o passo e a doçura. Na segunda estrofe, Ascher – por meio dos travessões – destaca a tensão entre ambas e explora esse recurso (agora por meio de parênteses) na estrofe final. O poema de Ascher reforça as tensões e as traz para sua estrutura mais pregnante. Impasses, sobreposições, contradições vêm para o primeiro plano.

A hesitação prolongada assume sua forma plena no verso “*Douceur d’être et de n’être pas*”, magistralmente transposto por “no doce impasse existo e passo”, colocando o sujeito como aquele que se encontra no estado de suspensão

Tanto a tradução de Guilherme de Almeida, que transborda risonha de ternura, quanto a forma tensa e a sintática que se acentuam em Nelson Ascher são grandes momentos da recepção de Valéry no Brasil, mesmo se os dois tradutores optaram por apagar o jogo entre ‘tu’ e ‘vous’ que surge nos dois últimos versos. Ao distanciamento que a introdução súbita do ‘vós’ provoca, soma-se a multiplicação dos passos e de sua própria hesitação.

A retradução

O desejo de refazer os passos de Valéry, levou-nos a uma terceira leitura, tributária das duas anteriores, mas habitadas por uma liberdade formal um pouco maior, na busca de um grau também maior de adesão à sintaxe e às imagens contidas nos versos de Valéry, campo constantemente sujeito a provocar impulsos e suspensões, como este em que agora se lança o poema e que cabe ao leitor julgar.

Enfim, a tradução que segue contou com a leitura de Augusto de Campos, a quem agradecemos as sugestões e dedicamos este estudo, em homenagem a seus oitenta anos.

Os passos

*Teus passos, que o silêncio cria,
Santa e lentamente pousados
Ao leito da minha vigília
Procedem mudos e gelados.*

*Ente puro, vulto divino,
São doces teus passos contidos!
Deus! todos os dons que adivinho
Vem a mim sobre pés despidos!*

*Se, com teu lábio em movimento,
Vens acalmar esse desejo,
De quem me habita o pensamento
Com o alimento de um beijo,*

*Este ato terno não apressa,
Em doce ser e não ser passo,
Pois que vivi em espera intensa
E pus meu peito em vosso passo.*

Nota

- 1 Essa citação de “Rhumbs” reverbera de forma lapidar as discussões de dois importantes textos de Valéry publicados em Variété: “Primeira aula

do curso de poética”e “Poesia e pensamento abstrato” (Valéry, 1957, p. 1314 -1359).

2 Valéry, P. *Cahiers*, 3a. ed. Paris: Gallimard, 1973, t. I, p. 1290.

Referências

ALMEIDA, Guilherme. *Poetas de França*. 4 Ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.

ASCHER, Nelson. *Poesia Alheia*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960