

## Paul Valéry e Anne Carson em torno do que não existe

### *Paul Valéry and Anne Carson on what does not exist*

#### Resumo

*Este ensaio propõe uma leitura da “Pequena carta sobre os mitos” de Paul Valéry, em cotejo com “Visibles Invisibles”, de Anne Carson – aproximação inusitada com a qual, adicionalmente, experimenta um método crítico carsoniano. Imaginando nesse escrito de Carson uma resposta à carta de Valéry, busca construir o diálogo entre os dois autores na atmosfera de uma correspondência extraviada em torno do jogo entre arte, ilusão e verdade. Mostra em especial como essa troca imaginada desloca e intensifica um paradoxo vital muito frequentado por Valéry e central nessa sua pequena carta: presença do que não existe. O ensaio parte da percepção de que a vida distópica que levamos hoje se deixa marcar por uma rarefação desse paradoxo vital, dispondo nesse horizonte a pertinência de pensá-lo.*

**Palavras-chave:** Paul Valéry, Anne Carson, arte, ilusão, verdade

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Contato: [helena.francomartins@gmail.com](mailto:helena.francomartins@gmail.com)

Recebido em: 15/02/2024 Aceito em: 16/09/2024

### Abstract

*This essay presents a reading of Paul Valéry's "Short Letter on Myths" alongside Anne Carson's "Visibles Invisibles" – an unusual juxtaposition that also tests a Carsonian critical method. Imagining Carson's text as a response to Valéry's letter, it aims to construe the dialog between the two authors as a form of misrouted correspondence, centered on the interplay between art, illusion and truth. More specifically, it shows how this imagined exchange displaces and intensifies a vital paradox addressed in Valéry's letter, namely that of the presence of what does not exist. The essay starts from the perception that the dystopian life we lead today is marked by a rarefaction of this vital paradox, the relevance of reflecting on it lying therein.*

**Keywords:** Paul Valéry, Anne Carson, art, illusion, truth

### I.

“Que seríamos nós sem a presença do que não existe?” Este ensaio reflete sobre a atualidade dessa pergunta, que leio num escrito de 1928 de Paul Valéry, “Pequena carta sobre os mitos”.<sup>1</sup> Parto da percepção de que o nosso tempo dá um rosto discernível à privação ali aventada – quase como se um sol a pino roubasse a sombra subjuntiva da pergunta (*que seríamos?*), mostrasse como é viver sem a presença do que não existe. Alastram-se as convicções hipertrofiadas, dispostas à ocupação milimétrica do entorno – político, ético, estético. Em meio às guerras entre ultrarrealidades decretadas, nossa distopia parece reduzir as margens necessárias à experiência do que quer que não se deixe ver. Gostaria de desdobrar essa percepção reparando melhor nisso que hoje parece rarear, nisso que anima, creio, o oxímoro *inexistente presente*.

Acreditando que cabe no momento exercitar esse reparar, isto é, achar modos novos de notar o que tantos já notaram, proponho aqui um retorno à pergunta de Valéry, e à carta de onde ela sai, em cotejo com um certo escrito

---

1 Valéry, Paul. Pequena carta sobre os mitos. In: Valéry, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 72. Utilizo essa tradução em todas as citações do texto em português.

de Anne Carson, “Visibles Invisibles”, capítulo do livro *Economy of the Unlost*.<sup>2</sup> Na carta escrita por Valéry, o remetente conta a uma amiga como respondera à pergunta de uma missivista desconhecida sobre a natureza dos mitos. Imagino no escrito de Anne Carson uma espécie de resposta extraviada dessa amiga à carta recebida, invento aí uma conversa obstruída em torno do jogo entre arte, ilusão e verdade. Por que extraviada, obstruída, essa troca imaginada?

Ao me dispor a ler Paul Valéry com Anne Carson, busco experimentar um método crítico da própria Carson. Em suas reflexões sobre a natureza erótica de toda criação, ela dá ênfase ao ardil (*ruse*) das aproximações estranhas, incongruentes. Percebe-as como uma espécie de tática imaginativa mobilizada para dar lugar à *falta*, algo que para ela define a experiência erótica como um todo – a dos amantes, como a dos escritores e a dos leitores.<sup>3</sup> Sob seu ponto de vista, o gesto de aproximar estranhos implica uma condição limiar na qual se exerce uma espécie de lógica erótica, tipicamente encarnada em paradoxos, trocadilhos, metáforas, erros deliberados, traduções escandalosas e outros expedientes que a autora não apenas tematiza como também exerce em sua própria escrita.

Incluem-se entre os ardis de Carson as parcerias inusitadas (ou tornadas inusitadas) que ela promove de modo mais ou menos regular em textos nos quais sobressaem os seus atos de leitura – momentos em que ela responde nominalmente a criações que lhe chegam dos campos da literatura, das artes visuais, do cinema, da filosofia, e assim por diante. Para dar apenas alguns exemplos, ela lê (vê, ouve): Virginia Woolf com Tucídides; Edward Hopper com Santo Agostinho;<sup>4</sup> Immanuel Kant com Monica Vitti; Antonioni com Longino.<sup>5</sup> O que haveria de comum entre essas inusitadas parcerias de Carson e, por exemplo, um trocadilho como “*seeing my hole I know my whole*”, também de sua lavra?<sup>6</sup> Como poderiam instanciar um mesmo tipo de ardil?

---

2 Carson, A. *Visibles Invisibles* (sic). In: \_\_\_\_\_. *Economy of the Unlost: (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 45-72. Como indica o subtítulo, o livro aproxima Simônides de Paul Celan. Concentro-me exclusivamente aqui nas seções dedicadas a Simônides.

3 Ver: Carson, A. *Eros the bittersweet*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

4 Carson, A. *Men in the Off Hours*. New York: Vintage Books, 2001, p. 3-8; 49-60.

5 Carson, A. *Decreation*. London: Jonathan Cape, 2006, p. 43-50; 70-71.

6 O trocadilho, que aparece em *Eros the Bittersweet* (op. cit., p. 33), vem assim na tradução brasileira: “ao ver meu oco, me reconheço todo” (Carson, A. *Eros o Doce-Amargo*. Trad. de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 60).

O que responde pelo fascínio dos trocadilhos é a justaposição entre semelhança (fônica) e diferença (semântica), nesse caso instanciada pelo par “hole” (buraco, lacuna) / “whole” (totalidade, todo). Vocábulos os mais estranhos entre si tornam-se de súbito estranhos companheiros. No tempo interino dessa parceria, “a semelhança se projeta na diferença numa espécie de estereoscopia”, dando-nos o vislumbre de “uma verdade *melhor*, um sentido mais *verdadeiro* em comparação ao que as palavras em separado poderiam oferecer”.<sup>7</sup> Tal vislumbre, como se disse, supõe a experiência de “uma ausência radiante” que não se deixa superar: o buraco e o todo chegam um à beira do outro, mas não se fundem, sua incongruência não se dissolve.<sup>8</sup> Qualquer “verdade melhor” que viva num trocadilho – como numa metáfora, numa tradução escandalosa, num erro, num oxímoro – não se desprenderá desse circuito elétrico, viverá apenas em sua duração.

As aproximações inusitadas que Carson faz entre estranhos como Kant e Monica Vitti ou Hopper e Agostinho manifestam a mesma lógica erótica dos trocadilhos e congêneres. Ao projetar semelhança sobre diferença, acendem uma forma estereoscópica de imaginação, mantendo os estranhos ligados intimamente por aquilo que os separa. Oferecem, assim, vislumbres que se dão apenas no acontecimento impacificável da relação provisória que instauram. Os indivíduos aproximados se movem

*sem nunca chegar pousar em qualquer parte, os dois estão lado a lado numa conversa e, no entanto, não há conversa. Não se conhecem, não viveram na mesma época, nunca falaram a mesma língua. Com e contra, alinhados e adversos, cada um é disposto como uma superfície na qual o outro pode entrar em foco.*<sup>9</sup>

É mais ou menos nesses termos que gostaria de aproximar Paul Valéry e Anne Carson aqui; assim tento imaginar a sua não consumada correspondência. Junto as duas escritas um pouco como quem faz um trocadilho – ou um oxímoro do tipo *inexistente presente*.

---

7 Carson, A. *Eros the Bittersweet*, op. cit., p. 34-35. São minhas todas as traduções sem outra indicação.

8 *Ibidem*, p. 18.

9 Esta passagem vem de uma nota metodológica preliminar a *Economy of the Unlost* (op. cit., p. viii), na qual Carson explica a parceria inusitada que o livro promove entre Simônides de Céos e Paul Celan.

## II.

Começamos então pela pequena carta de Valéry, que salvo engano não será encontrada nos volumes que reúnem a correspondência publicada do escritor. Chega-nos como uma peça de ficção epistolar duplamente anônima; o que lemos ali é a rigor algum homem escrevendo a alguma mulher. A carta apareceu pela primeira vez em 1928, como introdução a um livro de poemas de Maurice de Guérin. Dois anos depois, Valéry a inclui entre os ensaios do segundo volume de suas *Variétés*. E, na edição Pléiade das obras completas, o escrito comparece sob a rubrica “*Études philosophiques*”, obedecendo a uma nominata elaborada pelo próprio autor.<sup>10</sup> Dessa carta – que é também prefácio, ensaio, estudo filosófico –, digamos que o remetente seja, além de uma figura anônima, também aquele Paul Valéry que, num outro ensaio, empenhado em superar oposições simplistas entre pensamento filosófico e poesia, disse: “o mesmo *Eu [Moi]* assume formas muito diferentes quer se faça poeta ou abstrator.”<sup>11</sup> Carta fictícia, prefácio, ensaio, estudo filosófico, eis um escrito inequivocamente poético.

O pensamento sobre os mitos ali movimentado se condensa provisoriamente numa espécie de fórmula de que Valéry se valeu mais de uma vez. A certa altura da carta lemos: “[n]o começo era a Fábula!”<sup>12</sup> Valéry explora aqui uma noção frequentada por muitos outros filósofos e poetas – “o mito é o nada que é tudo”, dirá Pessoa em espírito semelhante, para dar um único exemplo. Entre os elementos que singularizam a sua pequena carta nesse contexto, está precisamente o formato epistolar, uma escolha por si só interessante quando se trata de escritores como Valéry, que, assim como seu mestre Mallarmé, via com os piores olhos qualquer consideração antecipada de um *público* na escrita literária, reputava à literatura criada com destino calculado toda uma “reserva de charlatanismo”.<sup>13</sup> Aqui, por outro lado, é no invento de uma carta, e portanto na evocação do singelo modelo da comunicação remetente-destinatário, que Valéry exerce a sua criação.

---

10 Valéry, P. “Petite lettre sur les mythes” [1928]. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres, I, Poésies-Mélanges-Variétés*. J. Hytier (éd.). Paris: Gallimard/Pléiade, 1957, p. 961-967. (Valéry publicou uma classificação retrospectiva de todos os escritos incluídos nas *Variétés*, em seu quinto e último volume, de 1944).

11 Valéry, P. “Poésie et pensée abstraite” [1939]. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres, I*, op. cit., p. 1320.

12 Valéry, P. “Pequena carta sobre os mitos”, op. cit., p. 71. A fórmula aparece também nos ensaios “Au Sujet d’Eureka” (1921), “Au commencement était la Fable” (1941) e “Dialogue de l’arbre” (1943).

13 Valéry, P. *Cahiers*, v. II, Paris: Gallimard/Pléiade, 1974, p. 1155.

A destinatária é nesse caso alguém íntimo do remetente: uma “sábua e simples amiga”, com quem ele diz ter aquele tipo de relação que se trava apenas “entre pessoas que se conhecem por essência”. É a esta amiga íntima que ele relata a tal troca epistolar anterior; é a ela que conta da carta que recebera de outra mulher, esta uma “dama inteiramente desconhecida”, “mulher sem rosto”, de quem sentira apenas o perfume nauseante no papel de carta. Conta-lhe ele ali que, entre as muitas perguntas que a desconhecida lhe dirigira por carta, uma o tinha impactado de modo particular – justamente uma pergunta sobre a natureza dos mitos. Confessando não saber bem por que, afinal, decidiu responder àquela desconhecida (“que suspeitas de doces riscos [o] seduziram a escrever”), promete então reproduzir para a amiga “a substância” do que imaginou como resposta para a pergunta que sequestrara a sua atenção.<sup>14</sup>

Interessantemente, as páginas seguintes a essa promessa adiam-lhe o cumprimento. O que lemos ali não é ainda a resposta prometida, mas antes o relato de um estado de desassossego agudo deflagrado pela pergunta. Para encarar a questão sobre os mitos, diz o remetente, fora preciso primeiro ultrapassar as resistências do espírito, lançando-o furiosamente “no meio dos monstros, na confusão de todos os deuses, demônios, heróis, espécies horríveis e de todas as criaturas de homens antigos”, em cujas trevas “os nossos ancestrais se acasalaram com todo enigma, nele gerando estranhas crianças.”<sup>15</sup> (Guardemos na memória, para o que vem mais adiante, o gesto ancestral a que Valéry alude aqui: em face de um enigma, em vez tentar resolvê-lo, acasalar-se com ele – para procriar). Vencida a resistência, agora na companhia temerária de criaturas fantásticas e mesmo inconcebíveis, eis o que se passa:

*Não sabia me orientar na minha desordem, em que me apoiar para ali plantar o meu começo e desenvolver os pensamentos vagos que o tumulto das imagens e das lembranças, o número de nomes, a mistura de hipóteses despertavam e se arruinavam dentro de mim, diante do meu propósito.*<sup>16</sup>

Que propósito? Lançado nesse estado de tumulto absoluto está um homem com uma caneta na mão, seu propósito é escrever. Mas o que acontece é que a caneta “faz furos no papel”, logo começa por si mesma a “esboçar formas

---

14 Ibidem, p. 63-65.

15 Ibidem, p. 66.

16 Ibidem.

barocas, peixes hediondos, polvos descabelados” – a caneta passa a *engendrar mitos*, enquanto a “alma, que quase não via o que a mão criava diante dela, errava como uma sonâmbula entre sinistros muros imaginários”. No descompasso entre a caneta que cria e a alma que erra, dá-se um vislumbre, o relampejo de uma pergunta: ao engendrar as suas próprias criaturas, não procederia a realidade exatamente da mesma maneira que ele procedia – ali mesmo, naquele tumulto? Não nasceriam as criaturas na natureza da mesma maneira que nasciam no papel, da sua involuntária escrita, aquelas criaturas monstruosas e arbitrarias? Ele se pergunta, enfim: “[q]uando sonho e invento sem volta... não sou a natureza?”<sup>17</sup> Convém aqui resguardar o ponto de inter-rogação, proteger a força suspensiva do vislumbre. Mas atentemos ao seguinte.

Antes de dar à amiga a “substância” de sua resposta, o remetente quis narrar para ela um turbilhão interior, falar-lhe do estado tumultuoso que precedeu a elaboração da sua “teoria para a dama invisível e terna” – a teoria (poética) com que ele encherá as páginas subsequentes, afirmando a natureza fabulosa e o fundo falso de todas as verdades e de todos os começos.<sup>18</sup> Fundo falso? Sobretudo quando atentamos a essa estranha cumplicidade que Valéry promove entre turbilhão e teoria, talvez possamos dizer que sua carta hesita entre duas respostas ou ênfases possíveis. Por um lado, a carta reedita a velha noção de que o que se experimenta como verdade é, *no fundo*, falso (algo inventado). Mas se essa reedição se dá de modo singular, isso se deve em boa parte ao fato de que Valéry traz também, dramática e concomitantemente, a experiência do *sem fundo*. A paz relativa de uma conclusão do tipo “no fundo era falso” convive em tensão com o desassossego extremo que se vive quando aquilo que se oferecia como um chão firme sob os pés de repente se abre – quando um fundo falso cede sob a pressão de um peso maior, o peso de alguma pergunta insuspeita, por exemplo. E então caímos.

Uma hesitação entre esses dois sentidos se transmite também à pergunta de Valéry que anima este texto: que seríamos nós sem a presença do que não existe? Se o que temos em mente é, digamos, a falsidade de fundo de todas as verdades, a pergunta poderia insinuar retoricamente que coisas que não existem, mitos, vêm em nosso socorro, ajudam-nos a viver: precisamos de mitos para existir, mesmo quando nos damos conta de sua falsidade de fundo. Mas a mesma pergunta apontará talvez para algo mais radical, se ouvida em

---

17 *Ibidem*, p. 67.

18 “E eis como chego enfim a meu tema e como fiz uma teoria para a dama invisível e terna” (*Ibidem*.).

conexão com aquela experiência do sem fundo que o remetente vê por bem relatar – apontará, creio, para a possibilidade de sermos não tanto ajudados, mas antes visitados pelo que não existe.

E aqui gostaria de dar à tradutora brasileira da carta o devido crédito pelo que vou percebendo. Onde ela escreve em português “presença” (do que não existe), lemos no original em francês “*secours*”, palavra cuja tradução mais comum seria justamente “ajuda”, “socorro”.<sup>19</sup> A escolha tradutória tanto menos óbvia quanto mais feliz feita aqui por Marcia Schuback justifica-se, creio, por sua atenção ao que reconhece como uma das forças maiores do escritor: a capacidade de pôr em movimento “um modo de pensar poético”, em que “o pensar se surpreende pensando, ou seja, na dinâmica própria do seu gerúndio.”<sup>20</sup>

Na pequena carta sobre os mitos, essa dinâmica está, é claro, por toda parte. Mas se aviva de modo particular nas páginas em que o remetente relata ter perdido o chão, vendo-se incapaz de se orientar em sua desordem, de encontrar qualquer ponto onde pudesse se apoiar para plantar os seus começos. Pois é no tempo incontornavelmente gerundivo de um turbilhão que aquelas páginas nos lançam; acompanhamos ali a vertigem mesma que faz a percepção saltar e engendra o vislumbre de algo. Somos lançados, eu diria, no tempo interino de uma visita do que não existe. Uma visita assim não ajuda; pelo menos não no sentido de permitir que a vida siga seu curso normal. Muito ao contrário, perturba todo curso, qualquer curso. *Que seríamos nós sem presença do que não existe?* – ao optar por essa formulação, a tradutora reforça, creio, a tensa e instrutiva ambivalência que se deixa flagrar, na carta, entre contar com a presença (ajuda) e estar em presença (visita) do que não existe. A tradução de Marcia Schuback é um gesto crítico: acende de um modo particular a carta de Valéry.

Alguma luz também se promete quando, algo estranhamente, aproximamos essa carta de um certo escrito de Anne Carson.

---

19 “*Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas?*” (Œuvres, I, op. cit., p. 966).

20 Schuback, Marcia. Por um modo de pensar poético. In: Valéry, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*, op. cit., p. 9.

## III.

“Visibles Invisibles”. Imaginemos nesse título paradoxal já um começo de resposta ao *inexistente presente* de Valéry. Postos lado a lado, os paradoxos de Valéry e de Carson talvez funcionem, cada um, como uma superfície na qual o outro pode entrar em foco.

Começemos por notar que Carson opta por formular o seu com um erro de gramática. A expressão “visibles invisibles” reúne dois nomes (adjetivos substantivados) sem qualquer elo sintático – em português, teríamos algo como “os visíveis os invisíveis”.<sup>21</sup> A estranheza desapareceria com o uso de uma conjunção ou de uma preposição – não estranharíamos se lêssemos, por exemplo, “visibles *and* invisibles” [os visíveis *e* os invisíveis]; ou “visibles *against* invisibles” [“os visíveis *contra* os invisíveis”] etc. A normalidade gramatical seria também restituída com o corte da flexão do primeiro termo (“visible invisibles”), o que lhe devolveria a condição de adjetivo, referente a um atributo de certos invisíveis. Mas Carson não desejou aqui a normalidade gramatical; apostou, ao contrário, no erro.

Não é uma aposta incomum para ela, que dedica justamente ao erro um poema intitulado “Ensaio sobre aquilo em que mais penso”. Carson de fato gosta de perceber os erros em geral e os equívocos gramaticais em particular como ardis importantes da imaginação, bem mais do que como desvios que apenas confirmam a norma. É assim que ela louva, por exemplo, a coragem do poeta Álcman quando, em afronta à gramática grega, deixa sem sujeito um certo verbo, logrando com isso “pôr em jogo grandes questões metafísicas / (como quem fez o mundo) / sem análises patentes”.<sup>22</sup> Estesícoro, por sua vez, rasga o código de epítetos que Homero fixara e, com isso, consegue nada menos que libertar o ser – com os novos epítetos de Estesícoro, diz Carson,

---

21 Sabemos que as palavras “visibles” e “invisibles” são aqui usadas como substantivos por estarem flexionadas no plural. Ao contrário do que ocorre em português, adjetivos em inglês são palavras invariáveis; não se diz, por exemplo, \**visibles planets*, mas sim *visible planets*. Em português, idioma em que a flexão de número atinge tanto substantivo quanto adjetivo, diríamos tranquilamente, por outro lado, *estrelas visíveis*. Por essa diferença entre os idiomas, “visíveis invisíveis” não seria uma boa tradução para o título de Carson aqui – pois subtrairia a estranheza gramatical do original. A tradução do título em português precisaria marcar por outros meios a substantivação – uma possibilidade seria justamente esta, “os visíveis os invisíveis”.

22 Carson, A. “Ensaio sobre aquilo em que mais penso”. In: \_\_\_\_\_. *Sobre aquilo em que mais penso*. Organização e tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Ed. 34, 2023, p. 86.

“todas as substâncias do mundo saíram flutuando”.<sup>23</sup> E quando, em certos versos espúrios de Homero, uma palavra inserida na língua dos deuses perturba o contrato métrico e transtorna o ritmo do poema, isso é também motivo de elogio: o erro métrico estaria ali para nos lembrar que a “versão melhor da verdade dos deuses não cabe nas medidas humanas”.<sup>24</sup> Exemplos mais e menos imaginativos poderiam se multiplicar aqui, mas estes já bastam para recomendar atenção à gramática incorreta com que Carson decide abrir o seu escrito.

“Visibles Invisibles”: por que teria ela optado por essa estranha parataxe no lugar do conforto gramatical da sintaxe articulada? Acredito que a supressão deliberada do nexos sintático é já uma insinuação do movimento geral do texto, que corre na direção de sublinhar que qualquer aproximação entre os mundos visível e invisível dependerá do hiato que entre eles não se deixa superar. Ao suprimir no título a ponte gramatical que uma conjunção ou uma preposição poderiam garantir – ao provocar no leitor a sensação de que falta algo que ligue as palavras –, Carson já nos dá um sinal discreto de que a experiência da falta terá um papel crucial em sua forma de imaginar encontro entre o visível e o invisível. Isso explica, creio, que o leitor seja recebido por essa aliança entre paradoxo e parataxe logo à entrada do texto. Registrado esse sugestivo erro inicial, entremos.

A poeta canadense se ocupa aqui de Simônides de Céos, poeta grego 2500 anos distante do poeta francês Paul Valéry. Separados pelos séculos, Simônides e Valéry (e Carson) têm em comum, diríamos, a liberdade com que souberam transitar entre os ofícios do poeta e do abstrator. As forças do Simônides aclamado como poeta são conhecidas. Anne Carson louva em particular a sua qualidade imagética; seus poemas são, para ela, como telas em miniatura; cada palavra, uma meticulosa pincelada. Assim como Valéry, Simônides foi reconhecidamente forte também como, digamos, abstrator: Carson o reputa como o primeiro crítico literário da cultura ocidental, o primeiro indivíduo que nessa tradição pensou a natureza e a função da poesia. E pensou ele a poesia assim como a exerceu, a saber, em comércio com a pintura. “A pintura é uma poesia muda; e a poesia, uma pintura que fala”, diz a sua divisa mais famosa, conforme nos foi transmitida por Plutarco.<sup>25</sup>

---

23 Carson, A. *Autobiografia do vermelho*. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Ed.34, 2021, p. 10.

24 Carson, A, op. cit., p. 162.

25 Plutarco, citado em Carson, “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 46.

Convém aqui devolver a essa divisa um pouco do seu contexto no mundo grego, algo que, como veremos, impõe indicar minimamente o modo como Simônides (o Simônides de Anne Carson) pensou a relação entre a *criação artística* e a *ilusão*. “Não podemos agir senão em direção a um fantasma”, dirá muito depois de Simônides o nosso remetente francês à sua amiga íntima: “não podemos amar senão o que criamos.”<sup>26</sup> Ele se refere ali ao que sua teoria sobre os mitos anuncia como espécie de lei absoluta, a lei “sem exceção e sem remédio” segundo a qual “o falso sustenta o verdadeiro; o verdadeiro se dá o falso como ancestral, como causa, como autor, como origem e fim”.<sup>27</sup> Atentando aos meandros dessa lei, talvez Anne Carson respondesse com o exemplo de Simônides.

Ela observa que o poeta grego foi o primeiro a empregar a palavra *ἄπᾶτη* (*apate*) para se referir à noção de *ilusão artística* em sentido crítico-literário. As acepções que o termo assume na teoria e na prática poética de Simônides dão testemunho do tempo em que ele viveu. Foi notadamente um tempo em que a arte da pintura passou por uma revolução. O desenvolvimento de técnicas como o escorço e a perspectiva linear, sobretudo a partir de Polignoto, transformou a superfície antes plana da pintura num mundo ilusório de objetos tridimensionais em movimento no espaço. Depois da revolução polignotiana, observa Carson, os pintores deixaram de ser meros “decoradores de superfícies”, para converterem-se em “mágicos capazes de conjurar o mundo real sob os olhos do espectador”.<sup>28</sup> E isso de um modo tão eficaz que um passarinho poderia se chegar à tela contando alimentar-se das uvas ali pintadas. O advento do ilusionismo visual impacta a imaginação e a vida grega como um todo: “a nova ciência da representação tridimensional criou ondas que se fizeram sentir muito além do pincel de Polignoto.”<sup>29</sup> A reverberação foi particularmente importante nos repertórios disponíveis para pensar o jogo entre arte, ilusão e verdade.

Pelo modo atento à ilusão e ao engano com que pensou esse jogo, Simônides foi muitas vezes tomado como uma espécie de proto-sofista, um defensor de posições posteriormente adotadas por Górgias e Protágoras – aquelas contra as quais Platão investiu ao reconhecer nas artes atividades análogas à retórica sofística. Em seu *Protágoras*, já encontraremos, de fato, uma imagem desse Simônides precursor:

---

26 Carson, A. “Pequena carta sobre os mitos”, op. cit., p. 72.

27 Ibidem.

28 Carson, A., “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 46, 52.

29 Ibidem, p. 48.

*a arte dos sofistas é muito antiga, mas [...] os homens das outras eras que a praticavam, por medo dos percalços da profissão, recorriam a subterfúgios para escondê-la, valendo-se alguns, como Homero, Hesíodo e Simônides, da poesia.*<sup>30</sup>

Aos olhos de Anne Carson, por outro lado, Simônides teria inventado um pensamento e uma práxis poética que seriam invulneráveis (talvez indiferentes) quer a desconfianças platônicas em relação à pintura e à poesia – desconfianças enraizadas na percepção de que seriam sofística disfarçada –, quer ao que chama de *relatividade protagoriana*, para ela “um sonho de fabricação humana que Simônides jamais teria subscrito”<sup>31</sup>.

Na versão de Górgias para esse sonho, se as artes visuais e verbais são formas de ilusão e engano, é porque, como qualquer outra dimensão da vida, estão sob a influência de um poderoso tirano, o logos. “O logos [λόγος] é seu próprio mestre”, diz Górgias; é um tirano capaz de “escravizar todas as coisas”, nunca um meio de dizer as coisas como elas são.<sup>32</sup> Os poderes especiais do sofista, muito como aqueles do poeta e do pintor, residiriam, sob esse ângulo, em sua intimidade com o tirano, isto é, em sua capacidade de honrar a máxima segundo a qual “a palavra (λόγος) que engana é mais justa do que aquela que não engana.”<sup>33</sup> Muitos foram os que desde Platão buscaram soterrar com argumentos lógicos e morais a riqueza do pensamento sofista sobre o laço entre a palavra e o engano – muitos reconheceram na boca do sofista não mais que o “gracejo cínico de um charlatão pretensioso”, em prejuízo de ver ali “um jogo criador de mundo”, para ficar com os termos críticos de Barbara Cassin.<sup>34</sup> Paul Valéry vê a riqueza do jogo:

*O retórico, o sofista, sal da terra. Idólatras são todos os outros que tomam as palavras por coisas e frases por atos.*

30 Platão. *Protágoras*. Tradução de Carlos A. Nunes. Editora da Universidade Federal do Pará. 2002, 316d.

31 Carson, A. “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 51.

32 Górgias, citado em Carson, “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 49.

33 Carson, A. “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 48-49.

34 Cassin, B. *O efeito sofístico*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Maria Cristina franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 293.

*Mas os primeiros veem todo o seu grupo, o reino do possível está dentro deles.*<sup>35</sup>

Se o retórico e o sofista enganam, diríamos com este Valéry, não é porque a agem de forma venal, inescrupulosa ou cínica (embora possam fazê-lo, é claro). Como vimos, o engano é antes pensado em Valéry como a condição de toda criação, enganar é salgar a terra. Iludir é aqui instaurar algo no reino do possível – para o que, é preciso reconhecer o *grupo* entre palavra e coisa, frase e ato; é preciso discernir a força demiúrgica da linguagem. As criações assim engendradas serão ainda aqui, no entanto, aqueles *fantasmas* em cuja direção única nos é dado agir. Valéry insistirá nisso: precisamos que “as fábulas, os enganos, as abstrações, as crenças e os monstros, as hipóteses e os pretensos problemas da metafísica” povoem “nossas profundezas e nossas trevas naturais com seres e imagens sem objetos”.<sup>36</sup> Idólatras são todos aqueles que não se dão conta de que é pela palavra que o povoamento acontece: “mito é o nome de tudo que não existe e que só subsiste tendo por causa a palavra (...) toda a nossa linguagem é composta de pequenos sonhos breves”.<sup>37</sup>

Mas tampouco é assim que sonha o Simônides de Carson.

Onde o sofista, o poeta, o pintor e os criadores de mitos de maneira geral poderiam jactar-se da habilidade de manejar as forças do logos para fazer com que se “veja, por assim dizer, o que não está lá”, o legado de Simônides seria para Carson, bem mais radical – pois abarcaria o que é, para ela, “a mais profunda das experiências poéticas: a experiência de *não* ver o que *está* lá.”<sup>38</sup> De um modo que se mostra bastante relevante para pensarmos a situação distópica que está no horizonte deste ensaio, Carson reconhece em Simônides caminhos para se chegar a esse lugar estranho e difícil no qual: *algo se deixa não ver*.

Gostaria de terminar este ensaio trazendo um poema de Simônides que, na leitura de Carson, encarna esse estranho lugar. Trata-se do fragmento 543, conhecido como “Lamento de Dânae”. Dânae e seu bebê Perseu, filho de Zeus, encontram-se atirados num mar bravio, dentro de uma precária arca de madeira. Foram jogados ali para morrer, por Acrísio, pai de Dânae, que com

35 Valéry, P. *Œuvres, Tome II*. J. Hytier (éd.). Paris: Gallimard/Pléiade, 1960, p. 619.

36 Valéry, Paul. Pequena carta sobre os mitos, op. cit., p. 70.

37 Ibidem, p. 68.

38 Carson, A. “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 62.

isso buscava escapar à profecia de que seria um dia assassinado por um neto. Reproduzo o poema na tradução de Carson, parte indispensável de sua forma de ler Simônides.

*[ . . . When  
in the painted box—  
wind blasting her,  
waves going wild,  
knocked flat by fear,  
her face streaming water,  
she put her hand around Perseus and said,  
“O child, what trouble I have!  
Yet you sleep on soundly,  
deep in infant’s dreams  
in this bleak box of wood,  
nailed together, nightflashing,  
in the blue blackness you lie  
stretched out.  
Waves tower over your head,  
water rolls past—you pay no attention at all,  
don’t hear the shriek of the wind,  
you just lie still in your bright blanket,  
beautiful face.  
But if to you the terrible were terrible,  
you would lend your small ear  
to what I am saying.  
Ah now, little one, I bid you sleep.  
Let the sea sleep,  
let the immeasurable evil sleep.  
And I pray some difference may come to light  
father Zeus, from you!  
Yet if my prayer is rude  
or outside justice,  
forgive me.”*<sup>39</sup>

---

39 Simônides, citado em Carson, A. “Visibles Invisibles”, p. 56-57. Minha tradução da tradução de Carson: [... quando / na arca pintada – / ao açoite do vento, / as ondas em fúria, / desabada de medo, o rosto minando água, / com a mão ela cinge Perseu e diz: / “Filho, quanta dor! / Você porém dorme calmo, / imerso em sonhos meninos / neste baú desolado, / madeira cravada de pregos,

O que impressiona Anne Carson nessa pintura (é como ela se refere ao poema) é o modo como se dispõem lado a lado o mundo para nós visível e deserto de Dânae – a arca frágil no mar onde se ouvem suas aflitas palavras – e o *contramundo* invisível que entrevemos, como um cintilo noturno, aparecendo e desaparecendo no sono silencioso de Perseu. Comove-nos, Carson sugere que o estado de espírito do bebê adormecido seja *tão real* quanto o de sua mãe, ainda que mais inacessível. Comove-nos talvez isto: no estranho encontro entre essas duas consciências ou realidades, “uma não refuta nem substitui a outra: são interdependentes. São reciprocamente invisíveis.”<sup>40</sup> É justamente na circunstância dessa invisibilidade recíproca que algo se deixa não ver.

Para que esse *não ver* tenha lugar, é preciso que se preserve o hiato – os mundos visível e invisível devem chegar um à beira do outro, mas sem se fundir, sem que se dissolva a sua incongruência. Um ponto incandescente do poema-pintura 543 – que Carson marca em itálico em sua tradução – é o seu momento explicitamente contrafactual, quando Dânae, de sua beirada, diz ao filho: *Mas se o que é terrível lhe fosse terrível...* Para Carson, é em especial aqui, na iminência de um contato entre o aflito mundo visível de Dânae e o sereno mundo invisível de Perseu, que despertamos para algo que só se passa *entre* os dois mundos. Com sorte, temos então “a sensação de que algo passou por nós e seguiu adiante, de que alguma possibilidade se libertou.”<sup>41</sup>

Eis a experiência poética, segundo o Simônides de Anne Carson. Em sua leitura, ele estende o gesto contrafactual de Dânae à atividade de todo poeta – e poderíamos dizer, pensando em Valéry, de todo criador de mitos:

Se o que é invisível lhes fosse visível, diz Simônides à sua audiência, vocês veriam Deus. Mas não vemos Deus; e uma espécie diferente de visibilidade tem que ser criada pelo poeta atento. A atividade do poeta [...] o coloca numa relação contrafactual com o mundo dos outros e da linguagem

---

noturno cintilo, / na escuridão azul está você, / deitado. / A onda se ergue e quebra, / a espuma trespassa os cabelos – você não repara, / surdo ao grito do vento, / apenas jaz ali, envolto na manta rubra, / o rosto bonito. / Mas se o que é terrível lhe fosse terrível, / daria seu ouvidinho às minhas palavras. / Agora durma, bebê, eu lhe peço, / durma o mar, / durma o mal sem conta. / E rogo que alguma mudança, / Zeus pai, / surja da sua vontade! / Mas se é insolente esta prece, / ou sem justiça, / perdoe-me.”. Diferentes traduções do fragmento para o português feitas diretamente do grego se encontram aqui: <https://formasfixas.blogspot.com/2020/04/simonides-fr-543.html>.

40 Carson, A., “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 58.

41 Carson, A. “Variações sobre o direito de permanecer calado”. In: \_\_\_\_\_. *Sobre aquilo em que mais penso*. Organização e tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 169.

*comum. Ele não busca refutar esse mundo, mas apenas indicar-lhe as lacunas, dispendo ao lado do mundo das coisas que vemos uma estranha prótase de coisas invisíveis, ainda que não menos reais.*<sup>42</sup>

Lendo o poema 543 de Simônides com Anne Carson, vemos nascer uma espécie diferente de visibilidade: ao pintar Dânae e o bebê adormecido alinhados no momento de sua invisibilidade recíproca, Simônides nos dá a chispa de um encontro entre o visível e o invisível. Visível e invisível “se reúnem no fato composto por sua diferença”, diz Carson – na beirada onde se encontram, uma luz brilha “no olho do espírito como um fato coerente”, e, quanto a isso, ela acrescenta: “a coerência será uma conjuração poética, *mas o fato não*.”<sup>43</sup> É de se notar que a experiência poética surge aqui ligada à instauração de um fato, não de um fantasma.

Anne Carson vê por bem chamar de “fato” a vivência efêmera de um mistério – diríamos talvez, com Valéry, a vivência de uma visita do que não existe. Parece insinuar-se aqui, em todo caso, um sentido de *fato* que subverte (auspiciosamente?) aquele sentido subjacente às guerras pelo reino do factual que marcam a violenta distopia que vivemos. Sobre esse outro sentido de “fato”, em uma entrevista, Carson nos diz:

*É intenso o momento em que vemos um fato tomar forma e tentamos fazê-lo acontecer de novo na linguagem – a forma é uma aproximação bruta do que os fatos estão fazendo. De sua atividade, mais do que de sua aparência superficial. Ou seja, quando dizemos que a forma imita a realidade ou algo do gênero, isso soa como uma imitação. Estou dizendo que é mais como um ritmo dentro de um evento ou de uma coisa.*<sup>44</sup>

Como conceber que, neste exato momento ou em qualquer outro, fatos estejam fazendo algo? A palavra “fato” se vincula desde as suas origens etimológicas ao tempo passado, à esfera do feito, do consumado. Como instilar nessa palavra a continuidade sem começo nem fim de um gerúndio, para falar com Marcia Schuback? O caminho sugerido na escrita de Anne Carson envolve pensar os fatos como fazeres rítmicos, musicais, fazeres que podem estar em

---

42 *Idem*, p. 58-59.

43 *Idem*, p. 55, grifo meu.

44 Carson, A.; D’Ágata, John. A \_\_\_\_ with Anne Carson. *The Iowa Review*, v. 27, n. 2. 1997, p. 13.

curso no interior de um evento ou de uma coisa, mas imperceptivelmente, sob rarefação. Vislumbrados, por exemplo, na experiência poética, esses fazeres não trazem necessariamente paz ou harmonia; de modo algum curam por si as dores do mundo. O que prometem é, na verdade, refazer provisoriamente a violência da realidade – a violência secreta e turbilhonante do seu sem fundo, não aquela que alimenta a nossa desgraça diária.

Gostaria de pensar que, assim percebido, o jogo entre visível e invisível que Carson põe em movimento com Simônides tangencia e desloca o jogo entre inexistente e presente que tem lugar na carta de Valéry. E isso numa direção que intensifica o que há ali de mais vitalmente paradoxal. Pois algo do paradoxo que Valéry faz nascer em sua carta tende a debilitar-se pelo sussurro lúcido que, por todas aquelas linhas, parece constantemente advertir: no fundo são fantasmas. Não deixa de ser uma visão a visão desse fundo sem exceção e sem remédio. Não se trata propriamente de refutá-la. Trata-se talvez de reconhecer que não abole o invisível – que os que a adotam não ficam por isso invulneráveis a uma eventual visita do que não existe. Algo ainda pode insistir em se deixar não ver, tanto na vida presidida por essa visibilidade desencantada quanto na vida animada pela sanha hoje tão bélica (e em algum sentido necessária) de controlar a real versão dos fatos.

Penso, como disse de início, que os nossos tempos estão especialmente desfavoráveis ao que quer não se deixe ver. Estamos, creio, precisando abrir espaço para a insurgência dos fatos invisíveis, encontrar formas ardilosas de habitar as beiras que permitem vislumbrar o que esses fatos sem fundo estão fazendo em lugares remotos. Estamos, enfim, precisando não ver. Se esta é uma necessidade de mudança, não é, por outro lado, uma necessidade teleológica, um meio para chegar a um destino antecipado. É, ao contrário, uma necessidade de abertura para o desconhecido. A abertura de quem, diante de um enigma, em vez de tentar solucioná-lo, se acasala com ele? Falamos, em todo caso, de uma de uma abertura sem orientação definida, nem salvaguardas.

“E rogo que alguma mudança, / Zeus pai, / surja da sua vontade!”. Com a vida por um fio no mar bravio, “Dânae roga por uma mudança – todos rogamos – sem saber o que daí pode decorrer.”<sup>45</sup> Uma prece pode ser uma forma de atenção – “a atenção é a prece natural da alma”, diz Carson a certa altura, citando Malebranche.<sup>46</sup> A atenção simultânea que quis dedicar aqui aos escritos de Paul Valéry e Anne Carson é talvez também uma prece nesse

---

45 Carson, A. “Visibles Invisibles”, op. cit., p. 72.

46 Malebranche, citado em Carson, A., op. cit., p. 71.

sentido. Na vida por um fio de hoje, foi um pouco como quem reza, quis aqui imaginar uma resposta não dada a uma carta não enviada. Nessa minha imaginação, viveram uma à beira da outra as imaginações paradoxais de Valéry e de Carson. Se, dispostos lado a lado, seus escritos não se confirmam nem se refutam, com sorte, indicam lacunas – estranhas prótases de coisas invisíveis, ainda que não menos reais.

## Referências

- CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Visibles Invisibles (sic)*. In: \_\_\_\_\_. *Economy of the Unlost: (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 45-72.
- \_\_\_\_\_. *Economy of the Unlost: (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Men in the Off Hours*. New York: Vintage Books, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Decreation*. London: Jonathan Cape, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Autobiografia do vermelho*. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 10.
- \_\_\_\_\_. *Eros o Doce-Amargo*. Trad. de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022
- \_\_\_\_\_. *Sobre aquilo em que mais penso*. Organização e tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.
- CARSON, Anne; D'Agata, John. A \_\_\_\_ with Anne Carson. *The Iowa Review*, v. 27, n. 2. 1997, p. 13
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Maria Cristina franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2005
- GUÉRIN, Maurice de. *Poèmes en prose. Précédés d'une petite lettre sur les mythes par Paul Valéry*. Paris: Blaziot, 1928.
- PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editora da Universidade Federal do Pará. 2002.
- SCHUBACK, Marcia. Por um modo de pensar poético. In: Valéry, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. In: VALÉRY, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 7-24.

VALÉRY, P. “Petite lettre sur les mythes” [1928]. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres, I, Poésies-Mélanges-Variétés*. J. Hytier (éd.). Paris: Gallimard/Pléiade, 1957, p. 961-967.

\_\_\_\_\_. *Variété II*. Paris: Gallimard, 1930.

\_\_\_\_\_. *Œuvres, Tome I, Poésies-Mélanges-Variétés*. J. Hytier (éd.). Paris: Gallimard/Pléiade, 1957

\_\_\_\_\_. *Œuvres, Tome II*. J. Hytier (éd.). Paris: Gallimard/Pléiade, 1960.

\_\_\_\_\_. *Cahiers*, v. II, Paris: Gallimard/Pléiade, 1974.

\_\_\_\_\_. Pequena carta sobre os mitos. In: \_\_\_\_\_. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 72. Utilizo essa tradução em todas as citações do texto em português.