

PARA UMA NOVA ABORDAGEM DA POÉTICA — “L’ENSEIGNEMENT DE LA POÉTIQUE AU COLLÈGE DE FRANCE” —

Paul Valéry, teorizador da poética contemporânea, efectuou uma longa reflexão sobre a sua própria prática dos mecanismos poéticos. Retomou e aprofundou muitas ideias da poética de Mallarmé, seu mestre e antecessor, e a sua posição é muito próxima das teorias desenvolvidas na segunda fase do formalismo russo e do estruturalismo francês.

Apresentando o seu programa de ensino da Poética (em Dezembro de 1937), Valéry define esta disciplina como sendo tudo o que diz respeito à criação ou composição de obras cuja linguagem seja simultaneamente substância e meio de criação literária. Desta forma, afasta-se de Horácio e das artes clássicas e neoclássicas até Boileau, que encaram a Poética como um conjunto de regras coercitivas e de preceitos sobre a poesia, e retoma a acepção de Aristóteles para quem a Poética é uma teoria sobre as propriedades e características de certos tipos de discurso literário, uma reflexão sobre a essência e a origem da poesia. Aristóteles parte do sentido etimológico da palavra Poética — *poïetika* — do verbo *poïen* e, dando a arquitectura como exemplo de *fazer*, Aristóteles afirma que “o objecto último da arte consiste em descobrir os meios de dar existência a alguma coisa que pode ser ou não ser e cujo princípio reside no produtor e não na coisa produzida” (1). A *Poïetika* é uma elaboração, uma construção, é o acto de produção, o estudo do fazer poético (cf. concepção aristotélica da *mimesis* como um procedimento de **poïesis**, ou seja, como representação, como transformação) e, por conseguinte, o objecto de estudo desta disciplina não é a obra em si mesma, mas o processo que a gera: “C’est la génération des oeuvres et non les oeuvres qui m’intéresse” dizia Valéry, porque, para ele, a execução de uma obra de arte é uma obra de arte (2): “C’est l’exécution du poème qui est le poème” (3).

Mais importante do que o projecto (cf. U. Eco que propõe a noção de Poética como projecto de formação ou estruturação da obra) ou o objecto (cf. Formalistas russos que se dedicam-se essencialmente à análise das estruturas finais do objecto artístico, ao estudo das estruturas linguísticas de uma obra literária) é o trajecto, o modo como se faz a obra. Referindo-se a esta postura de Valéry face à obra literária, André Gide afirma que “perante uma qualquer obra de mérito, levantava-se a mesma pergunta: isto como se faz? O manjar servido bem menos lhe importava do que interessava a receita” (4).

Também Barthes defende a ideia de que o prazer do texto reside na procura incessante, mas utópica, de entender o trajecto, as condições

do processo de produção, e sugere a definição de teoria do texto como uma “hifologia”, acentuando “a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha, através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia” (5). Esta imagem do aracnídeo tecendo a teia que o transcende e na qual ele se anula indicia o desaparecimento elocutório do autor face à linguagem, tal como Mallarmé o entendia: “L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots [...]” (6). Aliás, toda a teoria formalista da literatura tende a abolir o pólo da comunicação literária constituído pelo emissor, em nome da autonomia e da autotelicidade do texto literário. Segundo Valéry, o autor é uma máscara e uma ficção criadas na obra e, em grande parte, pela própria obra, pois, se o autor produz a obra, esta, por sua vez, cria o seu autor, o que o conduz à ideia de “créateur créé” (7).

“Mes vers n’ont eu pour moi d’autre intérêt direct que de me suggérer des réflexions sur le poète” — escreve Valéry em “Lettre d’un Poète”. O que o atrai não é directamente a obra, mas o movimento que a ela conduz, a busca infinita da nascente, do processo que a constitui (8). A poesia é um exercício, mas esse exercício é o espírito. A arte tem como finalidade o domínio do espírito, logo, a finalidade da arte é a própria arte. O infinito da obra literária é o infinito do espírito — “L’oeuvre de l’esprit n’existe qu’en acte” (9). Assim, uma obra literária pode ser retomada indefinidamente. Ela nunca é acabada, mas abandonada. O fim da escrita é sempre aleatório, podendo resultar de uma necessidade exterior. São sempre condicionalismos de ordem prática, acidentes — tais como o cansaço, o pedido do editor, exigências financeiras — que terminam, ou melhor, que interrompem o poema, que o dão a conhecer ao público: “Publié, un ouvrage ne vous appartient plus” (Cahiers, XVII).

Reflectindo sobre a duração da produção literária, Valéry conclui que a obra dura enquanto parecer diferente daquela que o autor tinha feito. Tal como Maurice Blanchot e Umberto Eco, sustenta que os leitores prolongam a vida da obra para além da sua conclusão pelo autor, operando sucessivas transformações e interpretações.

Para Valéry, o livro não é uma entidade fechada e, por isso, a literatura é inesgotável. São mais importantes os métodos do que os resultados e o fim não justifica os meios, porque não há fim. B. Eikenbaum, num artigo intitulado *A Teoria do «Método Formal»*, referindo-se à noção de *ostranenie*, isto é, de singularização, e à dificuldade da forma que aumenta a duração da percepção, conclui que “o processo de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado”.

Valéry considera a obra literária como uma contínua possibilidade de

aberturas, uma reserva indefinida de significados, sempre susceptível de uma ambiguidade infinita. Roman Jakobson e Umberto Eco insistem igualmente na ambiguidade constitutiva da mensagem literária: o primeiro considera que “a ambiguidade é uma propriedade intrínseca, inalienável, de qualquer mensagem centrada sobre si mesma” (10) e, para o segundo, a obra de arte encerra “uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (11). Segundo Roland Barthes, a obra é simbólica, porque “contém simultaneamente vários sentidos” (12), por isso “o texto é plural”. Na perspectiva deste autor, o sentido da obra de arte reside na ausência de sentido: o grau zero da escrita seria “a ausência de qualquer signo” que gera a pluralidade dos sentidos. Maurice Blanchot também chama a atenção para o facto de só haver símbolo para o leitor, “é ele que se sente ligado ao livro pelo movimento de uma busca simbólica” (13). Daí a necessidade de evitar que um sentido único se imponha, pois, segundo autores como Mallarmé, a arte consiste não em imitar, como dizia Platão, mas em sugerir: “nommer un objet, c’est supprimer trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve...” (14). Afirmações como esta levam Umberto Eco a concluir que a primeira vez que surge uma poética consciente da obra “aberta” (isto é, “passível de mil interpretações diferentes”) é no simbolismo da segunda metade do século XIX. Já no século XX, Valéry defende que a melhor obra é aquela que conserva o seu segredo durante mais tempo, tal como se depreende de afirmações como “rien de plus littéraire que d’omettre l’essentiel” (15), ou então, “la pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit” (16).

Valéry explica esta incorruptibilidade da obra de arte que, tal como o ouro, resiste aos efeitos do tempo, salientando a importância da forma: “La forme seule conserve les oeuvres de l’esprit” (17). De facto, na literatura primitiva, transmitida oralmente, era fundamental o ritmo, a rima e todos os processos que facilitam a memorização. Valéry critica os românticos por transmitirem as suas emoções, os seus sentimentos, sem se preocuparem com as condições formais. Condição essencial para garantir a sobrevivência da obra literária é a adopção de um estilo “seco”: “Le style sec traverse le temps comme une momie incorruptible”. Esta expressão faz lembrar o grau zero da escrita de que fala Barthes, que seria uma “escrita branca”, uma linguagem transparente, sem qualquer tipo de ornamentos. Contudo, Valéry adverte que essa “nulidade aparente da linguagem”, essa simplicidade, é fruto da experiência, de um trabalho árduo, e, como tal, não pode ser um ponto de partida (18).

A forma enquanto perpetuadora da obra de arte está intimamente ligada à repetição e opõe-se ao novo, porque a novidade e a durabilidade são inconciliáveis: “Le nouveau est, par définition, la partie périssable des

choses. Le danger du nouveau est qu'il cesse automatiquement de l'être et qu'il le cesse en pure perte. Comme la jeunesse et la vie. [...] Chercher donc le nouveau en tant qu'artiste, c'est ou bien chercher à disparaître, ou chercher sous le nom du nouveau, tout autre chose, et se livrer à une méprise. [...] Ce qu'il est le meilleur dans le nouveau est ce qui répond à un désir ancien" (19).

O trajecto da arte é, então, tornar possível uma significação intemporal, anular o tempo, chegar ao nada. A literatura é uma caminhada para o vazio. À pergunta "para onde vai a literatura?" Maurice Blanchot responde: "a literatura vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento" (20), assim como, para Valéry, "a literatura está condenada à morte" (*Cahiers*, III). Tal condenação é determinada pelo "infinito estético": "[...] la satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, et la possession le désir" (21). A obra de arte é um objecto de desejo, logo, inatingível, porque o desejo é aquilo que nunca se consuma.

Ora, as circunstâncias históricas não podem explicar, só por si, o sentido dessa busca infinita da "essência" da literatura, que seria, segundo Blanchot, a não-literatura, "le livre à venir". O historicismo puro não é suficiente para explicar o ser do literário.

Daí que Valéry se declare "anti-histórico", opondo-se à "história da literatura" tradicional, constituída por um conjunto de monografias dispostas por ordem cronológica, em que se insere o paradigma positivista e a sua concepção da literatura como fenómeno histórico, como instituição social e que explica o historicismo dominante no século XIX. Como faz notar René Wellek, "a maior parte das histórias da literatura [...] são ou histórias sociais, ou histórias do pensamento enformado em literatura, ou impressões e juízos acerca de obras específicas dispostas em ordem mais ou menos cronológica" (22). Segundo G. Lanson, este estudo diacrónico da literatura deveria ser completado por uma "história literária" que daria conta das circunstâncias, condições e repercussões sociais do fenómeno literário. Contudo, a história literária foi entendida não como um sector da história social, mas como uma acumulação de biografias e de informações que, na opinião de Valéry, nada têm a ver com a criação dos poemas: "Toute oeuvre est l'oeuvre de bien d'autres choses qu'un auteur" (23). Valéry afirma-se contra o biografismo de raiz romântica, contra a ideia, defendida por Sainte-Beuve, de que "a obra é o espelho do homem", uma vez que, como diz Marcel Proust, "um livro é o produto de um outro *eu* diverso daquele que manifestamos na sociedade". Os formalistas russos assumem também uma atitude antibiografista que assenta numa concepção anti-romântica do fenómeno da produção literária, ou seja, na ideia de que a literatura é convenção, artifício, e não manifestação confessional de uma experiência vivida. Antes de estudar os condicionalismos que agem sobre o fenómeno literário, é necessário

conhecer esse fenómeno, definindo com precisão os modos de existência e as condições de funcionamento do objecto literário.

Esta é também a posição de Jakobson e Tynianov, quando afirmam que é possível estabelecer uma correlação rigorosa entre a série literária e as outras séries históricas, sem ter previamente estudado as leis estruturais que regem cada uma dessas séries. Nesse sentido, os formalistas russos, partindo de uma concepção imanentista da obra literária, propõem uma história interna da literatura, que responda à necessidade de dar conta da mutação das formas literárias através do estudo da variabilidade e da génese dos fenómenos literários, através da análise da evolução da série. É neste sentido que a Poética dá à História Literária “uma introdução, um sentido e uma finalidade”. Barthes, por seu turno, entrevê “uma história da Literatura, ou melhor dizendo, produções de linguagem, que fosse história dos *expédients* verbais, por vezes muito extravagantes, que os homens usaram para refrear, conter, negar, ou, pelo contrário, assumir o que é *sempre* um delírio, ou seja, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (24).

Por outro lado, para Valéry, a História Literária não deve ser a história das obras nem dos autores, mas sim a dos leitores, o que pressupõe que a obra literária só adquire efectiva existência como objecto estético quando é lida e interpretada pelo leitor.

Assim, Valéry preconiza uma História da Literatura compreendida como uma história do espírito enquanto produtor ou consumidor da literatura. Na primeira lição do seu curso de poética, ministrado no Collège de France, Valéry justifica a sua utilização, no âmbito da poética, dos conceitos de produção e consumo procedentes da economia: “(...) il me sera peut-être commode d’assembler sous les seuls noms de *production* et de *producteur*, les diverses activités et les divers personnages dont nous aurons à nous occuper, si nous voulons traiter de ce qu’ils ont de commun, sans distinguer entre leurs différentes espèces. Il ne sera pas moins commode avant de spécifier que l’on parle de lecteur ou d’auditeur ou de spectateur, de confondre tous ces suppôts des oeuvres de tous genres, sous le nom économique de *consommateur*” (25). Não estamos longe da poética universalista de Aristóteles que visava a descoberta dos “atributos essenciais” da poesia e ignorava as propriedades contingentes e variáveis das obras poéticas individuais. A literatura passa, então, a ser um espaço homogéneo onde as obras se tocam e se penetram numa reversibilidade infinita.

As referências cronológicas e as biografias perdem todo o sentido a partir do momento em que a literatura universal é encarada como “uma vasta criação anónima em que cada autor é apenas a encarnação fortuita de um Espírito intemporal e impessoal” (26): “Le véritable ouvrier d’un bel ouvrage... n’est positivement personne” (27). É a produção literária que gera o texto, o sujeito que o produz e o sujeito que o recebe. Esta visão

unificada da literatura, que é, no dizer de Genette, uma utopia, será retomada na obra de José Luís Borges, onde se pode ler: "Todas as obras são a obra de um único autor, que é intemporal e anónimo". Para Borges, o livro é um mundo e o mundo é um livro circular, infinito, como o Livro de Mallarmé, sem autor, impessoal, escrito na natureza. Todo o fragmento textual é uma actualização do texto infinito que não cessa de se escrever, uma particularização da escrita universal e ilimitada.

Em "La tentation de (Saint) Flaubert", Valéry critica este representante do naturalismo por ter acreditado que a literatura pode reproduzir o real partindo do "documento histórico" e da simples observação do presente. De acordo com Valéry, a única realidade que existe na arte é a própria arte e, sendo assim, o objectivo mais profundo da arte será tão somente o de descobrir em que ela consiste exactamente (28). A obra literária é portadora da sua própria verdade e, como tal, está desligada da reprodução do real. A literatura não é imitação nem expressão directa do real. A arte é gratuita, não tem fim. Desta forma, Valéry evidencia a natureza autotética do objecto artístico que, segundo Jakobson, depende da inexistência de uma relação instrumental com a realidade extralinguística. Esta concepção, por um lado, levou os formalistas à distinção entre a função poética da linguagem que se volta sobre ela mesma e se torna opaca e a função de comunicação; por outro lado, está na base da distinção entre poesia e prosa, tal como é preconizada por Valéry.

A poesia é a sua própria lei, o seu próprio fim, é uma entidade autónoma, fechada, intransitiva, ao contrário da prosa, que, uma vez "compreendida", é destruída, substituída, por uma ideia, sendo, por isso, utilitária e transitiva (29). A prosa pressupõe um universo prático que se reduz a um conjunto de fins (comunicar a alguém uma determinada noção, resolver problemas imediatos). Quando um fim é atingido, a palavra morre, a linguagem desaparece face à ideia, a frase é anulada pelo sentido, enquanto que no universo poético reina a ambiguidade e a palavra é infinita. Também os formalistas russos acentuaram a ideia de que os vários planos do sistema linguístico desempenham um papel apenas instrumental na linguagem prática e na linguagem teórica, enquanto que na linguagem poética adquirem "valores autónomos mais ou menos consideráveis".

À função prosaica, em que a forma se esgota no sentido, opõe-se a função poética, em que a forma se une ao sentido e tende a perpetuar-se indefinidamente. Tal como o pêndulo que oscila entre dois pontos simétricos, assim o poder dos versos resulta de uma harmonia entre expressão e impressão: "Le poème-cette hésitation prolongée entre le son et le sens" (30).

Valéry, tendo por base a lição de Malherbe, compara a transitividade da prosa à do andar e a intransitividade da poesia à da dança. O andar,

tal como a prosa, é um acto dirigido para um objecto preciso que se pretende atingir. Quando o fim é atingido, o facto é anulado, o fim absorve os meios e apenas fica o resultado. A finalidade do andar está, pois, situada no meio que nos rodeia, enquanto que a finalidade da dança, como a da poesia, é ela própria. Todavia, Valéry chama a atenção para o facto de o andar e a dança se servirem dos mesmos órgãos, assim como a prosa e a poesia se servem das mesmas palavras, dos mesmos sons, mas diferentemente coordenados.

A literatura, sendo uma actividade intransitiva, não é feita de ideias, mas de linguagem. A literatura é a arte da linguagem, é a exploração de determinadas potencialidades da linguagem: “La poésie a pour devoir de faire du langage d’une nation quelques applications parfaites” (31). A propósito do seu poema *Le Cimetière marin*, o autor confessa que a literatura apenas lhe interessa na medida em que funciona como um exercício do espírito centrado nas propriedades “excitantes” da linguagem (32). A concepção da literatura como modalidade específica da linguagem verbal é também fundamental para Mallarmé que concebe o livro como uma “expansão total da letra” e para movimentos de doutrina e crítica literárias como o formalismo russo ou o *new criticism*.

Valéry distingue o escritor do linguista, porque enquanto este é “um observador e um intérprete da estatística”, aquele é um agente de “desvios”. No entanto, não é possível submeter as leis da linguagem a condições pessoais sem recorrer à linguística (33).

Barthes, adoptando uma perspectiva essencialmente linguística, retoma o pressuposto teórico de Valéry e define a literatura como forma privilegiada de concretizar a linguagem, como forma específica de textualizar — “o grafo complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever. Eu viso com ela essencialmente o texto, quer dizer o tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é a própria nivelação da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada” (34).

A criação pessoal, em sentido restrito, não existe. O exercício literário, a escrita, é um jogo combinatório no interior de um sistema já existente — a linguagem —, o que nos remete para o conceito de poesia como *ars combinatoriam* que Horácio expõe na *Epistola ad Pisones*: “No arranjo das palavras, deverás também ser subtil e cauteloso e magnificamente dirás se, por engenhosa combinação, transformares em novidade as palavras mais correntes” (35). A linguagem é a matéria-prima da literatura, “a obra-prima das obras-primas literárias” (36).

Para Valéry, o poeta é mais um descobridor do que um inventor. A poesia surge então como a arte da repetição, mais do que como uma invenção, pois nunca se cria nada totalmente novo — tudo já está feito, pelo menos potencialmente: “Tout revient comme les jupes et les chapeaux”(37)

conclui Valéry, comparando a recorrência das formas à da moda. Também René Etiemble, baseado nesta ideia, deseja atribuir ao poeta a função de artesão ou moldador das letras (38).

O poeta constrói uma linguagem dentro da linguagem. A sua actividade é paradoxal, pois consiste em utilizar uma linguagem impura, a linguagem corrente e prática, com fins excepcionais e não utilitários, o que levou Lotman a definir o sistema literário como um sistema modelizante secundário porque implica a remodelação de um sistema modelizante primário, a linguagem de comunicação. O poeta utiliza simultaneamente a linguagem vulgar, do quotidiano (denotativa) e a linguagem poética (conotativa) que se opõem “comme s’oppose un jardin soigneusement peuplé d’espèces bien choisies à la campagne tout inculte où toute plante vient, et d’où l’homme prélève ce qu’il y trouve de plus beau pour le remettre et le choyer dans une terre exquise” (39). Tal como o cirurgião prepara o seu campo operatório, assim o poeta procede a uma “limpeza da situação verbal” (40), seleccionando e relacionando os sons, dando às palavras uma harmonia sensível, caminhando para a poesia pura ou poesia absoluta que traduz o desejo de excluir dos versos tudo o que é próprio da prosa.

“Quanto mais bela é a forma, mais próxima ela se encontra das origens da consciência e da expressão” (41), de um estado de plenitude e de indivisão da palavra ainda nova. Mallarmé exprimia o desejo de um termo de esplendor, brilhante, se ele por acaso existisse. Mas justamente porque ele não existe, é que existe o verso, um sonho de motivação linguística em que as palavras se sucedem e se implicam mutuamente, marcado pela nostalgia de um estado primitivo da linguagem em que, miticamente, a palavra seria o que se dizia.

Para Barthes, o escritor acredita que os signos não são arbitrários e que os nomes são inerentes à essência das coisas: “Os escritores estão do lado de Crátilo, não de Hermógenes” (42). Desenvolve-se, assim, o mito cratilista de uma linguagem pura, essencial, autêntica, revertida sobre ela mesma e em que o significado e o significante, na terminologia de Saussure, coincidissem. Para motivar a linguagem, o escritor tenta estabelecer uma relação mimética, por um lado, entre os elementos fónicos e gráficos do significante e, por outro, entre o significado e a realidade, o que nos permite falar de um *cratilismo secundário*.

O simbolismo fónico, a aliteração, que é, no dizer de Valéry, “a substância sonora da poesia” (43), trazem para o plano do significante uma íntima concordância com o significado. A concepção cratiliana da linguagem está subjacente à ideia de que “o poder dos versos resulta de uma harmonia *indefinível* entre o que eles *dizem* e o que eles *são*” (44) e aproxima a literatura da música: “La poésie est l’ambition d’un discours qui soit chargé

de plus de sens, et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter" (45).

A preocupação de musicalidade expressiva do ritmo e dos sons assumiu grande importância no Simbolismo que se filia na *melopoia* aristotélica, ou seja, na concepção do texto como uma orquestração da linguagem. Como sublinha Valéry, aquele movimento literário quis "retomar à música a sua riqueza" (46): "De la musique avant toute chose" proclamava Verlaine; "Les routes de Musique et de Poésie se croisent" (47) afirma Valéry. O significante tem uma existência material que é sonora e visual, por isso se pode falar do corpo, da opacidade, da espessura da linguagem.

É neste sentido que se deve entender a figura. Em música, ela designa os sinais de notação musical: cada figura determina a duração do som, assim como as pausas determinam a duração do silêncio (sem figura, não há música); na literatura, a figura surge como algo que nasce e faz parte da própria criação da linguagem (a metáfora, por exemplo, "a rainha das figuras" segundo Aristóteles, é um processo da linguagem se fazer renascer a si própria): ela é substantiva, constitui a própria linguagem, e não adjectiva, ou seja, não se trata de um mero procedimento de carácter ornamental, como se considerava na tradição retórica: "L'ancienne rhétorique regardait comme des ornements et des artifices ces figures et ces relations que les raffinements successifs de la poésie ont fait enfin connaître comme l'essentiel de son objet; et que les progrès de l'analyse trouveront un jour comme effets de propriétés profondes, ou de ce qu'on pourrait nommer: sensibilité formelle" (48). Por outro lado, a figuração confere ao texto uma multiplicidade de sentidos, consoante o temperamento dos leitores. Por isso, Genette afirma que a sua existência depende da consciência que o leitor tem ou não da ambiguidade de determinado discurso.

Para Barthes, o ser da literatura reside no trabalho do significante: "La littérature est par définition formelle". O trabalho do poeta exige o sacrifício do conteúdo à forma e Valéry dá um exemplo concreto em *Autres Rhumbs*:

*Je cherche un mot (dit le poète) un mot qui soit:
féminin,
de deux syllabes,
contenant P ou F,
terminé par une muette,
et synonyme de brisure, désagrégation;
et pas savant, pas rare.
Six conditions au moins. (49)*

Valéry acredita na autofabricação do poeta e na fabricação racional

do poema que consiste na busca incessante de pureza, rigor intelectual (50) e precisão: “Mon ambition littéraire a été l'écriture de précision. Le contenu, indifférent” (51). Daí a sua atracção pela matemática.

Valéry alia à imaginação poética a inteligência crítica, ponto de vista também defendido por Baudelaire e Edgar Allan Poe (52) que se inserem numa corrente intelectualista da criação poética segundo a qual a poesia deve ser fruto de um trabalho lúcido e rigoroso. Para Poe, a criação literária equivale a “20% de inspiração e 80% de transpiração”. O intelectualismo clássico, herdeiro de uma longa tradição teórica, procedia de Aristóteles e Horácio que defendiam a ideia de que a *techné*, a *ars*, o trabalho de reelaboração, o laborar da linguagem (*limae labor*) constituem factores essenciais da criação poética e conduzem à teoria do poeta *artifex*. A poesia só pode ser encarada como um exercício e como um meio de descoberta interior se o poeta tiver plena consciência intelectual do acto de criação: “L'objet général de ma tendance intellectuelle a été de substituer le conscient à l'inconscient dans les travaux de construction” (53).

Para consciencializar o processo criador, é necessário impor regras ao fluxo desordenado das ideias; o poeta deve ordenar tudo o que é espontâneo, instintivo, imediato. Ao entusiasmo poético, opõe-se a lucidez disciplinadora: “[...] Je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain” (54). São as regras que, por serem arbitrárias, facilitam a busca de rigor e obrigam o espírito a utilizar as suas maiores riquezas, o que permite a criação de figuras novas, originais e imprevistas — “des chaussures trop étroites nous feraient inventer des danses toutes nouvelles” (55) — e o conhecimento do “eu” profundo. A poesia é a arte mais perfeita, senão a mais pura, porque obedece às convenções que regem a vontade e o sentimento. Valéry conclui que, tal como a desordem antecede a ordem, tal como um caos primitivo e natural antecede a composição, que é um artifício, também o romantismo antecede o classicismo (56). Valéry adopta as regras da prosódia clássica, não por serem obrigatórias, mas por permitirem a fusão da forma e do conteúdo, através do domínio do espírito pelo espírito (57).

Mas esta busca de rigor e da consciência da génese do fenómeno literário é infinita e talvez conduzisse a um estado quase inumano: “[...] à l'horizon, toujours, la poésie pure... Là le péril; là, précisément, notre perte; et là même, le but. (...) Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie. Nous traversons seulement l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme; mais la flamme est inhabitable, et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes” (58).

Valéry afirma-se contra a facilidade: “Ce qui se fait facilement se fait sans nous”. “Daí — segundo Gide — a incansável exigência para consigo

próprio. [...] Enquanto esperava, nada produzia; [...] pensava no silêncio e no segredo da escrita". O conceito de produção está ligado a uma concepção da arte como algo que não é fruto da inspiração, mas do trabalho: "Qui est poète doit confesser la poésie, avouer son travail, parler de versification, — et non s'attribuer des voix mystérieuses" (59). Recusa-se a acreditar na Musa dos românticos e na concepção platónica do poeta vate, pois, segundo Valéry, se todo um poema pudesse ser ditado ao seu autor por uma divindade, o inspirado poderia escrevê-lo numa língua estrangeira qualquer que ele desconhecesse. A inspiração pressupõe a ausência de esforço e reduz o poeta ao papel de observador, de *medium* ou de mero "agente de transmissão", portanto, não deve desempenhar nenhum papel na criação poética. Esta concepção implica a rejeição da concepção platónica do poeta "possesso" e do acto criador poético como manifestação de uma "loucura" ou de um "furor divino".

Ao contrário dos românticos, que consideram os estados de sonho, de "rêverie", como momentos ideais da criação poética, Valéry afirma que "la véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve" (50).

Assim, o poema *Les Pas* descreve o estado de contensão que antecede a criação artística, o momento de escuta como ponto de partida para a escrita, a relação física do poeta com a linguagem: "Car j'ai vécu de vous attendre/Et mon coeur n'était que vos pas".

O poema é um objecto construído que resulta de um interminável labor sobre a linguagem, por isso Valéry preza mais a lucidez estéril do que o transe produtivo, tal como se pode verificar numa carta que escreve a Jean Royère sobre Stéphane Mallarmé, onde lembra a posição que adoptara desde a sua juventude: "J'avais pensé et naïvement noté... cette opinion en forme de vœu: *que si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité, quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef d'oeuvre d'entre les plus beaux*" (61). Encontramos a mesma ideia já no século XVII, em Scudéry, que preferia que o acusassem "de ter falhado por conhecimento do que de ter feito bem sem o pensar" (62).

Apesar de insistir na necessidade do trabalho, Valéry não se afasta totalmente da teoria platónica da "inspiração", dado que ele próprio reconhece que o primeiro verso é um dom dos deuses, logo, o trabalho de criação poética implica a entrada em jogo de uma força que não é o intelecto: "le talent sans génie est peu de chose, le génie sans talent n'est rien". Esta posição de compromisso, próxima da de Horácio, admite que o poeta fala por inspiração divina, embora não prescindia da simbiose do talento e do estudo, o que confirma a definição de Abbé Brémond: "Paul Valéry ou le poète malgré lui".

Assim se impõe a distinção entre “escritores” e “escreventes” proposta por Barthes, pois enquanto que estes utilizam uma linguagem despreocupada que é um mero instrumento de comunicação (por isso são homens “transitivos”), aqueles perseguem as virtualidades da linguagem (para eles “escrever é um verbo intransitivo”, a escrita é o seu próprio fim): “Est poète celui auquel la difficulté inhérente à son art donne des idées, — et ne l’est pas celui auquel elle les retire” (63).

Valéry consigna então como objecto de estudo da Poética, não a obra literária em si mesma, mas as propriedades do discurso literário que o distanciam da linguagem quotidiana. Mais uma vez Valéry se aproxima dos formalistas, nomeadamente de Jakobson, que preconiza como objecto de estudo da Poética a literariedade, propriedade abstracta que faz a singularidade do facto literário, “aquilo que faz de uma dada obra uma obra literária”. A concepção da linguagem literária como um desvio em relação à linguagem usual tem a sua origem na Poética de Aristóteles, onde se defende a ideia de que o discurso poético deve ser nobre e afastado do uso vulgar, provocando o estranhamento da linguagem comum: a linguagem poética deve ter um “carácter estranho e surpreendente”. Este desvio é conseguido principalmente através do uso de metáforas.

Le Cimetière marin (64) será o poema que melhor nos permite compreender a Poética deste autor, pois deu lugar a uma reflexão sobre a génese do fenómeno poético feita pelo próprio Valéry (65) e que teve por pretexto a explicação do poema por Gustave Cohen. A análise apresentada por Cohen numa aula da Sorbonne levou Valéry a reflectir sobre a diferença entre o *ser* e o *parecer*, pois ao estudo do poema como algo de acabado opunha-se a sua experiência.

Valéry começa por salientar o facto de o poema, tal como foi publicado, ser o resultado de um acidente que o interrompeu, de um acontecimento fortuito que impôs um limite ao infinito. Neste caso, foi a visita de Jacques Rivière, director da “Nouvelle Revue Française”, que se mostrou interessado em publicar o poema (1920). Estamos, pois perante a ideia, já referida no início desta exposição, de que o poema nunca está concluído e, como tal, pode ser infinitamente modificado: “Le poème est une abstraction, une écriture qui attend [...]” (66). A perfeição só pode ser atingida pelo trabalho da forma e, por isso, Valéry põe em causa tudo o que é fruto da espontaneidade: “je soupçonne perfectible tout ce qui vient du premier coup” (67).

A “intenção de fazer” surgiu de um ritmo decassilábico que se impôs ao espírito do poeta, seguido da imagem de estrofes de seis versos entre as quais deviam ser estabelecidos contrastes ou correspondências. Valéry explica a Fernand Lot que submeteu o conteúdo a condições musicais constantes, privilegiando a eficácia do som da palavra em detrimento da

sua significação. No que diz respeito à relação entre pensamento e expressão, é o trabalho da forma que cria o conteúdo. A noção de que “a forma é o esqueleto das obras” aproxima, mais uma vez, Valéry de Aristóteles, segundo o qual a forma é que dá uma organização à obra, e dos formalistas, que defendem a ideia de que “a forma é uma integridade dinâmica e concreta com um conteúdo em si mesma”.

A tarefa do poeta consiste em produzir uma união indissolúvel entre o som e o sentido para que o pensamento e a sua expressão se confundam: “Il n’y a pas un temps pour le *fond* et un temps pour la *forme*; (...) Si le sens et le son (ou si le *fond* et la *forme*) se peuvent aisément dissocier, le poème se *décompose*” (68). Esta é também a posição de Jakobson, que, enumerando as etapas da procura formalista em *Huit Questions de Poétique*, refere a da integração do som e do sentido num todo indivisível. Caso não seja possível este tipo de união, o poeta deve, segundo Valéry, privilegiar a forma em detrimento do conteúdo (“la raison veut que le poète préfère la rime à la raison”), uma vez que “les belles oeuvres sont filles de leur forme qui naît avant elles” (69).

Valéry precisa que este poema é um monólogo do seu *eu*, percorrido pelos temas da sua vida afectiva e intelectual. Em 1926, declara a Frédéric Lefèvre que, no que diz respeito ao conteúdo, o poema está relacionado com a sua própria vida (ao contrário da maior parte da sua obra), visto que se baseia em recordações da sua terra natal. Por isso, transparece um certo lirismo como se pode verificar pela utilização do pronome *je*.

O cemitério, local de meditação, existe efectivamente no alto da colina de Sète e, no poema, evoca a morte, o repouso eterno, transmite uma ideia de imobilidade; enquanto que o mar, que se encontra diante do cemitério, representa a vida, o eterno retorno, o movimento. O mar afirma-se como um ser vivo (*ce toit (...) palpite; sommeil*) pela sua mobilidade, já que a imobilidade é uma característica do não-vivo. Por outro lado, o infinito do mar (*la mer toujours recommencée*) representa o infinito da inteligência, o mundo dos possíveis. Mas a ideia da morte não o assusta. Num texto intitulado *Mer, marines, marins*, através da constatação da necessidade de manter o equilíbrio entre as espécies marinhas (*espèces mangeantes e espèces mangées*), Valéry conclui que a morte é uma condição essencial da vida, pois a vida e a sobrevivência são incompatíveis.

Todavia, como faz notar Frédéric Lefèvre, não se trata unicamente de uma reflexão sobre a morte e a vida. Estamos ainda perante uma tentativa de conhecimento do *eu* profundo e de levar aos últimos redutos o pensamento, numa busca incessante do pensamento puro.

Valéry justifica a presença dos versos dirigidos ao filósofo grego Zenão, pré-socrático, discípulo de Parménides, da escola da Eleia, definindo-se como *un amateur d'abstractions*. Para ele, a filosofia, tal como a

poesia, é a consciência do pensamento e tem como objecto o próprio acto do pensamento — por isso é gratuita. De salientar, no entanto, que Valéry se preocupou mais com o mecanismo do pensamento do que com o pensamento em si mesmo.

Zenão de Eleia, considerado o criador da dialéctica, tentou apoiar, com uma série de paradoxos, a doutrina do seu mestre, segundo a qual não se pode explicar filosoficamente o movimento. No seu poema *Sobre a Natureza*, Parménides conclui que o ser é e não pode deixar de ser, o não ser não é e não pode vir a existir; pensar é ser: "... Não nasceu o Ser nem destruição terá, todo feito de uma espécie única, imóvel e infinito, sem passado nem futuro, pois é agora inteiro e sem descontinuidades. Que origem realmente lhe procuras? Donde lhe viria o seu crescimento? Não consentirei que vás pensar nem dizer que descende do não-ser; porque não se pode dizer nem pensar que o ser não seja". Daí concluiu que as alterações e os espaços vazios são impossíveis, donde o seu universo esférico era homogéneo e imutável. Parménides insistia que "só o uno é possível" e "o vário é impossível" e que esta doutrina não correspondia à evidência dos sentidos, porque estes eram falíveis. *Le Cimetière marin* aproxima-se desta doutrina, na medida em que nele há uma oscilação entre o Ser (consciência) e o Não Ser, o nada (inconsciência), há uma busca do eu (*le moi pur*), um desejo de domínio do seu espírito pelo próprio espírito, tal como em *Fragments du Narcisse* (*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux/ Que de ma seule essence*) e em *La Soirée Avec Monsieur Teste*, "uma espécie de animal intelectual", um "monstro de inteligência e de consciência de si próprio", vivendo apenas de e para o intelecto (*et pourtant rien n'est hors de moi*), há uma busca da unidade do eu (união do poeta e da sua consciência). Depois de vencer a tentação da divisão (provocada pela distância entre o ser e o conhecer que conduz à consciência da consciência), do absoluto como em *La Jeune Parque*, o poeta acaba por aceitar a sua condição de ser efémero, cuja verdadeira grandeza reside no conhecimento de si próprio e cuja lei é o movimento, tal como é anunciado na epígrafe de Píndaro que antecede o poema: "Ó minha alma, não aspire à vida imortal, mas esgota o campo do possível".

Um dos argumentos de Zenão para provar a ideia de que o movimento é um absurdo é o de que uma flecha que voa está imóvel em cada fracção de tempo, portanto, não há movimento. A negação do movimento significa a negação da vida, mas a vibração da flecha e o facto de ela matar provam a vida, a existência do eu, porque implicam mobilidade. Outro argumento é a história de Aquiles e da tartaruga. Ambos se desafiaram para uma corrida, mas a tartaruga começou antes. Quando Aquiles atinge o lugar onde estava a tartaruga, tem de continuar a correr para atingir o lugar onde ela

está e a distância entre os dois mantém-se sempre, logo, Aquiles nunca alcançaria a tartaruga, porque está imóvel.

No entanto, o pensador de *Le Cimetière marin* recusa os sofismas de Zenão através da redução ao absurdo e assume o movimento, simbolizado pelo vento, ou seja, escolhe a vida (*le vent se lève, il faut tenter de vivre*), tal como *La Jeune Parque (l'être contre le vent, dans le plus vif de l'air, recevant au visage un appel de la mer)* (70).

O princípio da imutabilidade em que se fundamenta a concepção eleata opõe-se à ideia de que toda a realidade é cambiante e mutável ("tudo flui") defendida por Heraclito de Éfeso. Para ele, o devir, à imagem de um fluxo contínuo, é a essência do universo.

Podemos, deste modo, descobrir estes dois pólos da filosofia pré-socrática em *Le Cimetière marin*, na medida em que à imobilidade do sol (*Midi le juste*, símbolo do absoluto e do eterno), à estabilidade do céu e do mar, se opõem a mobilidade do ser efémero e consciente, o perpétuo devir do homem. Será neste sentido que o poema se assume como monólogo pessoal, mas também universal.

Ao concluir a sua apreciação da análise de *Le Cimetière marin* por Gustave Cohen, Valéry escreve "pas d'autorité de l'auteur" e lembra que "il n'y a pas de vrai sens d'un texte" — uma vez publicado, o texto deixa de pertencer ao autor, pois é uma estrutura que possui sentidos múltiplos e de que qualquer pessoa pode usufruir como entender: "Mes vers ont le sens qu'on leur prête" (71). O esforço de reconstituição histórica conduziu a centrar o interesse na intenção do autor, mas, para Valéry, pensar que um poema tem um sentido único, verdadeiro, que se identifica com aquele que o autor lhe atribui, contraria a natureza da poesia. Assim, Valéry põe em relevo a autonomia do texto relativamente ao autor: "Il faut regarder les livres par-dessus l'épaule de l'auteur" (72). A obra literária apresenta-se como uma rede de formas que cada leitor preenche de acordo com a sua perspectiva individual.

Para terminar esta exposição, é de referir um artigo de Valéry publicado na *Gazette de Lausanne* (73), cinco anos após o início da sua actividade lectiva no Collège de France. Valéry mais uma vez lembra que não ensinou uma Poética, no sentido comum do termo, ("arte dos versos", análise de "questões mais ou menos "técnicas" de versificação"), mas uma *Poïética*, no sentido etimológico, que se centrou no estudo da "fabricação" (*poïen*) das "obras do espírito" em geral. Estas "fabricações do espírito para o espírito" distinguem-se de todas as outras por serem inúteis e arbitrarias (não respondem a nenhuma necessidade vital nem exterior). Contudo, há sempre *produção* e *consumo*, *oferta* e *procura*, que nos remetem para a noção de "Economia poética ou Poïética". Surge, então, uma "utilité de second ordre", ligada a uma necessidade sensitiva ou intelectual que o

produtor tenta criar no *consumidor*, da qual depende a existência da obra e que nos leva à noção de *valor*. Finalmente, Valéry afirma que não tentou resolver problemas, mas enunciá-los.

No último parágrafo desta reflexão, Valéry transpõe para o ensino da Poética o conceito de que a obra literária nunca é acabada, mas abandonada: "Je considère à présent ce que j'aurais pu faire et qui n'est pas ce que j'ai fait. C'est là une réaction naturelle que toute oeuvre qu'on abandonne me semble devoir exciter. Peut-être est-il toujours trop tard pour mieux faire".

Judite Gasparinho
Mestranda da Universidade do Porto

NOTAS

(1) — Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Livro 6, capítulo 4, p. 1140, coluna a.

(2) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 1389.

(3) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1350.

(4) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1255: “Un poème, comme un morceau de musique, n’offre en soi qu’un texte, qui n’est rigoureusement qu’une sorte de recette; le cuisinier qui l’exécute a un rôle essentiel”.

(5) — Cf. Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 112.

(6) Cf. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 366.

(7) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 673.

(8) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 897: “Aux ouvrages que l’on fait, il ne faut pas demander plus... que de vous apprendre quelque chose”.

(9) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1349.

(10) — Cf. Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 238.

(11) — Julia Kristeva propõe o termo “signifiância” em vez de “signification”, para traduzir a ideia de que o texto explora todas as possibilidades do significante, tendo em vista uma infinitização do sentido (cf. Julia Kristeva, *Sêmeiôtikê — Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, col. «Tel Quel», 1969).

(12) — Cf. Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 50.

(13) — Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, NRF, 1959, p. 123.

(14) — Cf. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 869.

(15) — Cf. Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 60.

(16) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 546.

(17) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 584.

(18) — Cf. Conferência realizada em 19 de Setembro de 1941 em Marselha e publicada no número “Valéry Vivant” dos *Cahiers du Sud*, Pléiade I, p. 1559: “J’estime que si la simplicité est chose des plus désirables, ce n’est pas par elle qu’il faut commencer: c’est à elle qu’il faut tendre. Il faut apprendre par l’expérience que la nullité apparente du langage coûte beaucoup plus cher que tous ces ornements”.

(19) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, pp. 560-561.

(20) — Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 265.

(21) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 1343.

(22) — Cf. René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1975, p. 315.

(23) — Cf. Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 65.

(24) — Cf. Roland Barthes, *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 23.

(25) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1344.

(26) — Cf. Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

(27) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 483.

(28) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1389.

(29) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1510: "Tout autre est la fonction de la poésie. Tandis que le fond unique est exigible de la prose, c'est ici la forme unique qui ordonne et survit. C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain".

(30) — Cf. *id.*, *ibid.*, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 79.

(31) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 78.

(32) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1500.

(33) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1262.

(34) — Cf. Roland Barthes, *Lição*, Edições 70, 1988, p. 18.

(35) — Cf. Horácio, *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Fernandes, Lisboa, Livraria Clássica, s.d., pp. 59-61.

(36) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1441.

(37) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 550.

(38) — Cf. René Etiemble, *Poètes ou Faiseurs?*, Paris, Gallimard, 1966.

(39) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 657.

(40) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1316.

(41) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1423.

(42) — Cf. Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, p. 51.

(43) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1079.

(44) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 637.

(45) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 712.

(46) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 95.

(47) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 637.

(48) — Cf. *id.*, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1941, p. 150.

(49) — Cf. *id.*, *ibid.*, 1943, pp. 153-154.

(50) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1155: Valéry adopta a divisa de Léonard de Vinci: "hostinato rigore".

(51) — Cf. *id.*, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, p. 262.

(52) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 609: "Poe a compris que la poésie moderne [...] pouvait prétendre à réaliser son objet propre et à se produire, en quelque sorte, à l'état pur".

(53) — Cf. *id.*, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, p. 102.

(54) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1205.

(55) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 636: "Les règles nous enseignent par leur arbitraire que les pensées qui nous viennent de nos besoins, de nos sentiments, de nos expériences, ne sont qu'une petite partie des pensées dont nous sommes capables".

(56) — Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 604-605.

(57) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 483: "Tout poète vaudra *enfin* ce qu'il aura valu comme critique (de soi)".

(58) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1275.

(59) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 894.

(60) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 476.

(61) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 640.

(62) — Apud René Bray, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, Nizet, 1957, p. 107.

(63) — Cf. Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 62.

(64) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 147.

(65) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1496.

(66) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1255.

(67) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1500.

(68) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1505.

(69) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 477.

(70) — Valéry afirma que a análise dos argumentos de Zenão prova que se trata de uma confusão da linguagem, um problema de palavras. O “truque” consiste em ignorar a extensão que o objecto que se move deve percorrer, substituindo-a pela divisibilidade da extensão (para ir do ponto A ao ponto B, haveria sempre um ponto no meio do espaço que faltaria percorrer e, portanto, seria impossível chegar ao final da linha AB). Ora, o movimento que se gera é indivisível, a sua divisão só pode ser posterior, tal como a da linha. A linha é movimento, logo o argumento da divisão da linha não é válido para negar o movimento (cf. *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, pp. 555, 578, 659).

(71) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1509.

(72) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 626.

(73) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1607.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland — *O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Lisboa, 1973.

— *Roland Barthes por Roland Barthes*, Edições 70, Lisboa, 1976.

— *Ensaio Críticos*, Edições 70, Lisboa, 1977.

— *Lição*, Edições 70, Lisboa, 1979.

— *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, 197.

BLANCHOT, Maurice — *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

— *Le Livre à Venir*, NRF, Paris, 1959.

ECO, Umberto — *Obra Aberta*, Editora Perspectiva S. A., São Paulo — Brasil, 1976.

GENETTE, Gérard — *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.

— *Figures II — Essais*, Seuil, Paris, 1969.

— *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

LA ROCHEFOUCAULD, Edmée de — *Paul Valéry*, Éditions Universitaires, Paris, 1954.

— *En Lisant les Cahiers de Paul Valéry*, Éditions Universitaires, Paris, 1964.

LEFÈVRE, Frédéric — *Entretiens avec Paul Valéry*, Chamontin, 1926.

LUCAS, Fábio — *Os Eleatas e a Literatura*, Colóquio/Letras, nº 18, 1974.

PERCHE, Louis — *Valéry, les Limites de l'humain*, Édition du Centurion, Paris, 1965.

VALÉRY, Paul — *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 1941.

— *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 1943.

— *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1957.

— *Cahiers*, Gallimard, Paris, 1973.

— *Mer, Marines, Marins*, Firmin-Didot et C.ie, Paris, s/d.

— *O Cemitério Marinho*, Hiena Editora, Lisboa, 1987.

