

FIGURANDO A HISTORICIDADE CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DOS CADERNOS DE VALÉRY

ROBERTO ZULAR
LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

RESUMO

Este artigo procura acentuar a importância da noção de historicidade para os estudos genéticos. Partindo de trabalhos de Alfredo Bosi, Henri Meschonnic, Philippe Willemart e João Alexandre Barbosa, tem ainda como objetivo redimensionar o jogo das figuras e a "leitura do intervalo" dentro da démarche própria ao devir dos manuscritos, principalmente os de Paul Valéry.

RÉSUMÉ

Cet article souligne l'importance du concept d'historicité pour les études génétiques. Partant des travaux d'Alfredo Bosi, d'Henri Meschonnic, de Philippe Willemart et de João Alexandre Barbosa, il a aussi pour but de donner une autre dimension au jeu des figures et à la "lecture de l'intervalle" dans le cadre de la démarche propre au devenir des manuscrits, principalement ceux de Paul Valéry.

ABSTRACT

This article emphasizes the importance of a historical approach to the studies on genetic criticism. Having as the starting point the works of Alfredo Bosi, Henri Meschonnic, Philippe Willemart and João Alexandre Barbosa, the article has also the aim of giving another dimension to the game of images and the "reading of the interval" in the movement of the manuscripts, mainly of Paul Valéry.

Os cadernos de Paul Valéry, escritos ao longo de mais de 50 anos (entre 1894 e 1945), ficaram praticamente desconhecidos do público até 1957 quando, com exceção de algumas seleções anteriores elaboradas pelo próprio autor, passaram a ser publicados integralmente, em edição fac-símile, pelo CNRS (Centre National de Recherche Scientifique).

Em que pese a importância dessa edição, composta por aproximadamente 29.000 páginas, a inexistência de quaisquer transcrições ou notas, bem como sua imprecisão no tocante à datação, à classificação de documentos esparsos e à configuração de cada página, impedia um estudo minucioso dos cadernos.

Por outro lado, ainda não existia uma disciplina que permitisse lidar com a problemática e a particularidade desses documentos, tão distintos de um diário íntimo quanto aparentemente distantes do esboço de alguma obra futura.

Com exceção de "L'Analyse de l'esprit dans les Cahiers" ¹ de 1963, foi somente a partir de 1970 que cresceu o interesse pelos cadernos de Valéry, interesse este que veio de encontro ao desenvolvimento paralelo daquilo que viria a ser a crítica genética. Desse cruzamento de propósitos resultou um duplo estatuto dos cadernos de Valéry os quais se tornaram ao mesmo tempo objeto de estudo por excelência dos geneticistas e fornecedores de uma

1. ROBINSON-VALÉRY, Judith. *L'Analyse de l'esprit dans les "Cahiers" de Valéry*. Paris: José Corti, 1963.

reflexão ímpar ao seu desenvolvimento. Não é, portanto descabido, adentrar nesse universo vislumbrando em Valéry, como o quer Judith Robinson-Valéry, um precursor da crítica genética, como também um ampliador dos seus horizontes.

POR UMA EPOPÉIA DO PROVISÓRIO

O estudo dos manuscritos modernos tem sofrido inúmeras críticas no decorrer de sua curta existência. Contudo, muitas dessas advertências tornam-se apenas mal-entendidos diante do fato de a crítica genética ter sido criada para responder a questões suscitadas por escritos como os cadernos de Valéry.

Isto é, a crítica genética resultou da importância de se atentar para a especificidade dos documentos envolvidos na criação literária. Afinal, segundo o próprio Valéry, “Il était bon, peut-être, dans une époque dominée par la notion de travail mesurable, de rendre très sensibles l’existence et la dignité du travail qui n’a pas de mesure”.² Ou ainda, numa época em que se acirra o consumo e o consensualismo (mesmo nas ciências humanas), parece oportuno lembrar que “l’homme n’est homme que dans la mesure où l’utile ne dirige pas toutes les actions et ne commande pas tout son destin”.³

Para Valéry, aquilo que chamamos “obra” não é senão a parte menos interessante, apenas o resultado de um processo de reflexão extremamente mais rico. “Rien de plus beau qu’un beau brouillon...Épopée du Provisoire”.⁴ Nas palavras de Roland Barthes, “Valéry propunha fundar toda a crítica na avaliação da distância que separa a obra de seu projeto”.⁵

Extremamente afinado com a problemática da crítica genética Valéry explica: “C’est une révolution, un changement immense,

2. VALÉRY, Paul. OE, II, 1145-1149 *apud* ROBINSON, Judith. “Valéry précurseur de la génétique”. In revista *Genesis* 1. Paris: Jean-Michel Place, 1992, p. 93.

3. Idem *supra*.

4. C, XV, 481 *apud* Robinson, Judith. op. cit., p. 92

5. BARTHES, Roland *apud* VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

qui était au fond de mon histoire. C'est de reporter l'art que l'on met dans l'oeuvre, à la fabrication de l'oeuvre" ⁶.

A ARTE IMITA O ATO CRIADOR

As reflexões de Valéry, além de sua proximidade com a crítica genética, colocam algumas questões-limite que merecem ser examinadas. Primeiramente, é preciso atentar para a impossibilidade "a priori" de se "explicar" a criação: "Mais essayez de vous figurer ce que suppose le moindre de nos actes. Songez à tout ce qui doit se passer dans l'homme qui émet une petite phrase intelligible, et mesurez tout ce qu'il faut pour qu'un poème de Keats ou de Baudelaire vienne se former sur une page vide, devant le poète". ⁷

Por outro lado, esse horizonte impossível não deve nos desencorajar. A reflexão sobre essa tarefa é sempre preferível ao senso comum que gostaria de "deixar intato o mistério da criação e de ignorá-lo". ⁸ Nas palavras de Valéry:

J'essaye de donner une vue sur le détail d'une vie intellectuelle, une suggestion des méthodes que toute trouvaille implique, une, choisie parmi la multitude des choses imaginables, modèle qu'on devine grossier, mais de toute façon préférable aux suites d'anecdotes douteuses, aux commentaires des catalogues, aux dates".⁹

6. C, VIII, 578 *apud* ROBINSON, Judith. op. cit., p. 94

7. VALÉRY, Paul. *Poésie et Pensée Abstraite*. OE, I, 1314-39. Na tradução brasileira: "...tentem imaginar o que supõe o menor de nossos atos. Imaginem tudo o que deve se passar no homem que emite uma pequena frase inteligível e avaliem tudo o que é preciso para que um poema de Keats ou Baudelaire venha a se formar sobre uma página vazia, diante do poeta". *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 218.

8. WILLEMART, Philippe. *O universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

9. OE, I, 1156. Na tradução brasileira, op. cit., p.139: "Eu tento dar uma visão sobre o detalhe de uma vida intelectual, uma sugestão dos métodos que toda criação implica, uma, escolhida entre a multidão de coisas imagináveis, modelo que pensamos ser grosseiro, mas de qualquer forma preferível a uma série de anedotas duvidosas, aos comentários dos catálogos de coleções, às datas."

Afinal, esse horizonte impossível, esse método grosseiro, coaduna-se com as limitações da própria arte que para Valéry possui a incumbência limite de “imitar o inimitável”.

Da mesma forma, faz-se necessário não exacerbar o papel dos manuscritos. Em nota à “Introdução ao Método de Leonardo da Vinci”, Valéry nos previne que “Les effets d’une oeuvre ne sont jamais une conséquence *simple* des conditions de sa génération. Au contraire, on peut dire qu’une oeuvre a pour objet secret de faire imaginer une génération d’elle même, aussi peu véritable que possible”.¹⁰

A construção teórico-imaginária das condições de possibilidade das obras torna-se expressa na afirmação de que “Il faut lire les poètes comme si on possédait – tous leurs brouillons”. Especialmente no que tange à “Introdução”, Valéry não procura falsear a intenção hipotética deste ensaio.¹¹ Em termos valerianos não é possível separar os manuscritos da hipótese de sua constituição. Theodor Adorno desvenda a complexidade dessa situação ao flagrar o conceito de criação em Valéry como imitação, “non pas l’imitation d’un objet”, mas “un comportement mimétique”.¹²

Ao criar, o artista procura imitar tanto quanto possível todos os fatores e reflexões envolvidos no próprio ato de criação. “L’art n’est pas imitation d’une chose créée, mais de l’acte créateur lui-même. C’est cette spéculation qui est derrière l’opinion provocante, résolument alexandrine de Valéry, selon laquelle le processus de production artistique serait aussi le véritable objet de l’art”.¹³

Neste ponto é que melhor se pode situar a relação da obra de arte com a natureza, pois, também em relação a esta, a imitação deve ser das formas de geração que ela abriga: “L’art doit bien

10. OE, I, 1.157. Na tradução brasileira, op. cit., p. 139: “os efeitos de uma obra não são jamais consequência *simples* das condições de sua produção. Ao contrário, pode-se dizer que toda obra tem como objetivo secreto levar a imaginar uma produção dela mesma, tão pouco verdadeira quanto possível”.

11. Idem *supra*. OE, I, 1.156.

12. Adorno, Theodor W. *Les Écarts de Valéry*. “Notes sur la Littérature”. Paris: Flammarion, p. 137.

13. Idem *supra*.

imiter la nature non dans sa figure mais dans son procédé de génération". Ou ainda, como na "Introdução", imitá-la para atingi-la ou para superá-la enfrentando a dificuldade de "concevoir un objet qu'elle ne contienne pas".¹⁴

A partir dessa desontologização, quer da arte, quer do que a esta interessa a natureza, Adorno explicita um dos aspectos fundamentais da crítica genética, tão caro a Valéry, como

*une théorie qui détruit plus que toute autre l'illusion que l'oeuvre d'art est un être. C'est justement parce qu'elle est objective qu'elle se change en devenir, alors que la thèse vulgaire la présente de façon statique, attribuant son moment dynamique à un acte créateur supposé, qui s'anéantit chez Valéry dans cette imitation suprême.*¹⁵

Na medida em que a obra não é imitação de um objeto, nem de algo interior ("a alma do autor") mas do próprio processo que a constitui, ela é conjuntamente reflexo e reflexão das condições de sua possibilidade. Ao imitar o próprio ato criador e não "expressá-lo", a criação se abre para inúmeras possibilidades discursivas que nos obriga a repensar a "historicidade" de sua constituição.

ACONTECEU PASSAR A FLECHA DO DISCURSO

Se a arte quer objetivar-se ao imitar sua própria criação, ela inclui a reflexão sobre o processo de criação no interior mesmo do seu percurso. Cria-se assim uma "terceira" dimensão no fazer artístico que não se resume na produção do efeito sobre seus leitores. Neste ponto, não pode passar despercebida uma crítica subliminar e constante às idéias de Edgar Allan Poe sobre a arte como produção de efeito no receptor.

14. OE, I, 1956. Na tradução brasileira, op. cit., p. 138 : "conceber um objeto que ela não contempla".

15. Idem *supra*.

Le travail de faire et refaire une phrase – un paragraphe, une strophe – doit conduire l’esprit à des états plus précieux que tout ce que l’on peut obtenir en fait de résultat particulier sur le papier. Pour construire telle expression composée, il a fallu se modifier en profondeur; et c’est en quelque manière, opérer à 3 dimensions, au lieu de 1 ou 2 – comme fait la spontanéité.¹⁶

Ou ainda, trata-se de “inventer un autre je...la 4e. personne. Comme une dimension de plus”.¹⁷

Esta outra dimensão subjetiva não é nem interior nem exterior. A arte, para Valéry, encontra-se no limite dessa dicotomia: não há uma diferença essencial entre pensar e pensar-se. Ao imitar o ato de criação e tudo que ele implica, o fazer artístico movimenta, põe em relação, todos os fatores e experiências possíveis. Mas inerente ao seu devir a arte não se subsume a estes.

É aqui que as concepções de Valéry e Merleau-Ponty mais se aproximam. Ao dialogar com os fatores que a constituem sem se deixar determinar por eles, a arte toca a noção de liberdade como “movimento através do qual somos capazes de transcender, de ultrapassar as condições de fato nas quais nos encontramos e dar a elas um sentido novo que elas não tinham sem a nossa ação”.¹⁸

Neste sentido, podemos entender com Philippe Willemart a expressão como “ex-pres-são, pressão daquilo que vem de fora”. O escritor, pressionado por sua *situação simbólica*, “questiona quem o pressiona, remaneja a cultura e lhe dá outras dimensões”.

Assim, como esclarece Alfredo Bosi, que já havia traçado esse caminho na relação entre percepção artística e historicidade,¹⁹ “a dialética do subjetivo e do público não é um jogo mecânico de

16. C, XXVIII, 158 *apud* ROBINSON, Judith. Op. cit., p. 94.

17. CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. *Valéry et le Moi*. Paris: Librairie Klincksieck, 1982., p. 307.

18. MERLEAU-PONTY, Maurice *apud* NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1984.

19. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1986, p. 41 e seguintes.

interioridades e exterioridades...A verdade é que, concebida a palavra interior, ela já faz parte do processo histórico".²⁰

O fazer artístico, na visão de Bosi, cria um espaço simbólico próprio onde sujeito e cultura estão ambos implicados na sua transformação.

Em outros termos: a frase parece resultar de um processo antropológico novo de significação...Toca-se aqui um ponto essencial : o da "imagem" frásica como um momento de chegada do discurso poético. O que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito (ex-factum) de um longo trabalho de expressão...²¹

O discurso, amparado pela sua própria etimologia, confunde-se com a historicidade de sua constituição. Henri Meschonnic, também sensível ao papel da literatura entre a antropologia e a sociologia, define a historicidade como uma atividade crítica, "la contradiction tenue entre la résultante des lignées qui mènent, et la nécessité vitale à ce moment précis de ne pas être défini par elles. D'y échapper, de produire une spécificité qui nous produit. L'historicité est l'aspect social de la spécificité".²²

Nas palavras de João Alexandre Barbosa, aproximando alegoria e historicidade, "a leitura do procedimento alegórico transforma-se, deste modo, numa possibilidade de reconciliação entre a história circunstancial (do poeta, do leitor) e historicidade do poema enquanto realização marcada pelas tensões da consciência crítica".²³ A partir dessa leitura, o autor se aproxima do poema como alterador do percurso das significações, isto é, do "modo pelo qual a linguagem da história, desdobrando-se mesmo em história da linguagem (do poema, da circunstância), implica na recusa das

20. WILLEMART, Philippe. "Nos meandros do manuscrito" in op. cit., p. 11.

21. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 28.

22. MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme – anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982, p. 27.

23. BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade – Notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 21.

saturações unívocas através das quais a nomeação da realidade é, de certa forma, pacificada”.²⁴

Como indícios da produção de especificidade, os manuscritos registram que a produção de possibilidades discursivas é condição inerente ao fazer literário. Essa condição altera a noção de liberdade como mera possibilidade de escolha e a insere no fazer literário como produção de possibilidade. É a partir dessas possibilidades geradas que a ética torna-se possível e a rasura, “lato sensu”, seu instrumento.

Um valeriano atento às dimensões lacanianas, Serge Bourjea, assim descreve a situação paradoxal do ato de escrita que, se por um lado permite rasurar o real e dota o “ser escrevente” de uma dimensão infinita, por outro, ao escrever, limita-o, reinstala-o na sua finitude. “Ecrire consiste bien ici à ‘mutiler’ une pensée qui se coupe d’elle-même et se réduit, par fatalité, à ce qui est tranché au vif de son développement infini...”.²⁵ Ou ainda, na frase magistral do próprio Valéry : “Ecrire enchaîne – garde ta liberté” [III, 814].²⁶

Esse grande rascunho vivente é o que não-pára-de-não-se-escrever que fica repetindo-se, desdobrando-se na sua produção de possíveis, como os manuscritos que num outro grau não-param-de-se-escrever.²⁷ Eles imitam portanto a experiência da nossa diversidade, somos rascunhos viventes tanto quanto somos rasurados pelos rascunhos. Estamos assim, como lembra Starobinski, entre “la pensée – que – est une rature indefinie” e “la fatalité du Re-”, o drama dos Re-começos infinitos dos manuscritos.²⁸

Produzindo e refletindo sobre sua possibilidade e inserindo essa reflexão no seu próprio fazer, a literatura pode desprender-se da ontologia da obra de arte (como se esta tivesse um “ser”, uma substância) e tornar-se devir. A conjunção de monumentalidade e

24. Idem *supra*, p. 35.

25. BOURJEA, Serge. *Paul Valéry: le sujet de l'écriture*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 124.

26. Apud idem *supra*.

27. WILLEMART, Philippe. *O universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 61.

28. STAROBINSKI, Jean. “Le Système dans les Cahiers”. In J ARRETY, Michel. *Paul Valéry*. Paris: Hachette, 1992.

provisoriamente dos cadernos de Valéry exige uma leitura atenta à essa historicidade do fazer artístico, em que se radicaliza sua natureza móvel e em que a mobilidade se constitui pelo cruzamento dos tempos: do percurso criativo na história e da história no interior desse percurso.

Em outras palavras, aproximando a imagem espectral de “Por um historicismo renovado” com a temporal de *O ser e o tempo da poesia*: entre reflexo e reflexão aconteceu passar a flecha do discurso.

COMO SE PERFORMA A HISTORICIDADE?

Decorre da historicidade da literatura, a realidade histórica de sua realização, isto é, conceber a literatura como um fazer implica inseri-la no tempo histórico. Trata-se, pois, de conceber-se um “pensamento do evento ou do acontecimento como fato poético”.²⁹ A literatura potencializa as possibilidades da história.

Embora atrelada à sua literalidade, é na “leitura do intervalo”³⁰ que se pode melhor entendê-la. Isto é, não a partir de binômios “literatura e história” ou “literatura e psicanálise”, mas a partir da barra literatura/história, que permite uma ampliação ininterrupta, por exemplo, literatura/história/psicanálise, o que significa entender a implicação recíproca dos termos na tessitura do evento. A questão central para Valéry, tão bem captada por João Alexandre Barbosa, é que este intervalo gera “figuras” e, portanto, é passível de ser apreendido.

A historicidade, portanto, se performa nos interstícios entre os sentidos que a obra coloca em jogo e que os manuscritos nos ajudam a ver. Isto porque, ainda segundo João Alexandre Barbosa, como vimos acima, o procedimento alegórico se aproxima dessa recíproca interação: “para o poeta moderno, a alegoria deixou de

29. SISCAR, Marcos. “O Precedente”. *Inimigo Rumor* n. 6. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 64.

30. BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras/Sec. do Estado da Cultura, 1990.

ser uma tradução do oculto, para ser uma possibilidade de, na linguagem do poema, insinuar a consciência de sua historicidade".³¹ Ocorre, portanto, uma mescla entre construção alegórica e interpretação alegórica a partir da qual procuraremos constituir o aparato teórico para aproximarmos-nos da obra de Valéry tendo a noção de "figura" como mote.

FIGURA

Ao tomarmos o procedimento figural como mote, passamos a dialogar imediatamente com a obra de Walter Benjamin. Ocorre que, seguindo Adorno,³² a estética de Benjamin pode ser melhor compreendida a partir da obra de Valéry. É este caminho, a partir de Valéry, que procuraremos trilhar, ainda que o horizonte do diálogo com Benjamin esteja presente.

Mas é do ponto de vista da crítica literária, dentro do que mais nos interessa no momento, que a noção de historicidade implica adentrar em território tido como conflituoso entre a filologia e a crítica genética. Este conflito que teve sua importância na constituição do "corpus" teórico desta última, parece hoje, principalmente a partir de Auerbach (quanto mais por termos tomado a centralidade do conceito de mimese traçado por Adorno) e do próprio Valéry, poder ser superado pelo enriquecimento recíproco que a aproximação entre ambas possibilita.

Um dos estudos mais interessantes sobre os cadernos, manuscritos de trabalho e obras de Valéry chama-se "Introduction aux Figures Valeryennes". Como seu próprio título indica, a autora encontra na noção de figura um conceito essencial da poética valeriana. Nas palavras do próprio Valéry: "Il y eut un temps où je voyais. Je voyais ou voulais voir les figures de relations entre les choses, et non les choses. Les choses me faisaient sourire de pitié.

31. *As ilusões da modernidade*. Idem *supra*, p. 21.

32. Op. cit., pág. 124. "L'esprit voué à la mort est solidaire de la matière, de ce qui au sein de l'esprit n'est pas spirituel. Dans ce matérialisme au second degré Valéry rejoint Walter Benjamin, dont l'esthétique lui doit sans doute plus qu'à qui que ce soit d'autre" (grifo meu).

Ceux qui s'y arrêtaient ne m'étaient que des idolâtres. Je savais que l'essentiel était *figure*".³³

Aproximemo-nos, pois, da "Figura", guiados pelo percurso etimológico apresentado por Auerbach em ensaio sobre as transformações do uso desse termo na antigüidade latina. Salientando aqui apenas alguns pontos do trajeto, o autor parte da noção original de figura como "forma plástica",³⁴ significado esse que vai sendo matizado num "conceito bem mais geral de forma gramatical, retórica, lógica, matemática e mais tarde até de forma musical e coreográfica".³⁵ Em seguida o autor apresenta vários outros usos como na retomada de Demócrito por Lucrecio, referindo-se à "dança de figuras" composta pelos átomos, ou ainda o uso de figura como termo técnico da retórica por Cícero e no sentido de "forma mutável" em Ovídio. De todos esses significados, o que fica latente é a passagem de um conceito formal e plástico de transformações maleáveis até a assim chamada interpretação figural na profecia fenomenal dos padres da igreja, em que figura é "algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica". Há assim uma passagem da ênfase na plasticidade da transformação ao seu perfazimento temporal, da forma ao acontecimento, da maleabilidade das formas ao binômio figura/preenchimento.

Certamente, como aponta Auerbach, essa passagem não é tão simples. Afinal, muitos usos de figura na própria interpretação figural mostram que "o velho sentido da imagem retórica sobreviveu, embora tivesse sido transferido do mundo puramente nominalista das escolas de oratória e dos mitos meio brincalhões de Ovídio para um domínio tanto real quanto espiritual, por conseguinte,

33. VALÉRY, Paul *apud* GENETTE, Gérard. *Figures*. Paris: Seuil, 1966. Trad. Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 251: "Houve um tempo em que eu via. Via ou queria ver as figuras das relações entre as coisas, e não as coisas. As coisas faziam-me sorrir de pena. Os que se detinham nelas eram por mim considerados idólatras. Eu sabia que o essencial era figura".

34. AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997, p. 13.

35. Idem *supra*, p. 16.

autêntico, significativo”.³⁶ Ainda assim, é preciso salientar que do sentido retórico à prefiguração do preenchimento há uma regularização do percurso, uma visão da história que Dante, ainda segundo Auerbach, soube tão bem usar para colocar em relevo “a figura do ser humano à frente da figura de Deus” e tornar o além “teatro do homem e de suas paixões”.³⁷

Para Valéry, se quisermos utilizar o conceito de figura, veremos que a própria realização da obra é a realidade histórica prenunciada e o percurso de criação torna-se o teatro dos “dramas, aventuras e agitações”³⁸ dos homens. A própria escritura valeriana ganha o estatuto de acontecimento e, portanto, a sucessão da sua realização, os eventos que a constituem “estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica”.³⁹ Chegamos, pois, na consciência da própria historicidade da poesia moderna.

Valéry utiliza a estrutura figural mas retira-lhe a transcendência e projeta o “além” neoplatônico para um horizonte futuro, uma diferença de potencial a se realizar no tempo. Não se trata, contudo, da “visão moderna” tratada por Auerbach em que cada momento está “dentro de um processo horizontal indivisível”. Embora a interpretação também não venha “de cima”, no horizonte do surgimento dos cadernos e das primeiras obras, como veremos mais atentamente nos próximos capítulos, há um ideal de cientificidade e de uma estrutura simétrica que seria desvendado pela matemática.⁴⁰ Como o ideal platônico que comanda a figura, esse horizonte de sistematização dá às realizações momentâneas,

36. Idem *supra*, p. 40.

37. AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 174.

38. Introdução, p. 148.

39. Figura, p. 46.

40. Essa relação, guardadas as devidas proporções, também se encontra em Dante.

Veja-se por exemplo o canto I, do “Paraíso” na tradução de Xavier Pinheiro:

“Conservam – respondeu-me – ordem constante

As cousas entre si: esta é a figura

Que o universo ao Senhor faz semelhante”.

Ademais, o projeto valeriano, como veremos detalhadamente, também contempla a união dantesca, segundo Auerbach, das ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política com a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem.

em especial aos cadernos, a provisoriidade das figuras que são também “forma provisória de algo eterno e atemporal”, o qual, no entanto, está situado num futuro próximo e, a princípio, realizável “neste mundo”.

Ademais, voltando à “Introdução”, o próprio Leonardo da Vinci funcionará como “modelo ideal” de que parte e ao qual tende o percurso valeriano. Ele encarna o “duplo percurso” da “operação figural”, simultaneamente “prospectivo e retrospectivo”.⁴¹ A um só tempo – é e não é – realidade histórica: “sombra das coisas futuras” e “protótipo situado no futuro”.⁴²

É ainda com base no conceito de figura que poderemos entender, sob o prisma da história literária, a posição de Valéry no famoso “Situation de Baudelaire” em que ele afirma que Baudelaire realiza o que Edgar Allan Poe figura, dando às idéias deste uma extensão infinita. Ao seu turno, Baudelaire figura o que Verlaine, Rimbaud e Mallarmé realizam. Esta ambigüidade nos leva ao fulcro da dupla implicação retrospectiva e prospectiva implicada na noção de figura. Entre tradição e inovação aqui também há hesitação, entenda-se, suspensão do sentido.

Mais uma vez Valéry é extremamente coerente com o “vir a ser” de sua visada sobre os manuscritos e a escritura, enfatizando a permanência destes em constante *suspensão*. A sua contínua mobilidade como ponto de referência os situa “sur un intervalle ouvert, marquant les procès en train de se dérouler”.⁴³

Trata-se, portanto, da mesma lógica com uma ênfase dada à importância da ambigüidade da figura – sua suspensão: “nem anterior, nem posterior, mas intervalar”.⁴⁴

A partir dessa perspectiva, aproximamo-nos da “questão de Estado” de Valéry – “Que peut-on homme?” – ao entendermos o ato de criação como construção figural. Afinal, mais importante

41. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Editora Atual, 1986, p. 50.

42. A tentativa de resolução das tensões referentes a esse duplo percurso serão tratadas em seguida.

43. GRÉSILLON, Almoult. *Proust à la lettre – les intermittences de l'écriture*. Paris: Du Lérot, 1990, p. 51.

44. BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. Op. cit., p. 29.

que a realização é a potencialização das ações, isto é, tornar-se figura de ações possíveis. Voltando à questão “O que pode um homem?”, tautologicamente, responderíamos, potencializar-se, aproximar-se da figura tomada como potencialização do universo de possibilidades.

Assim, se Valéry perde a transcendência, ele recupera o jogo de transformações: a produção de possíveis no devir de suas potenciais realizações, aproximando ainda mais a construção contida nos sentidos mais arcaicos de figura e a interpretação figural. Essas transformações passam a ser compreendidas não como mera mudança plástica ou formal, mas transformações em que o tempo exerce papel decisivo.

RETOMANDO A HISTORICIDADE

Nossa breve incursão pelo conceito de figura obriga-nos a retomar *O ser e o tempo da poesia* em que Dante e, sobretudo, Vico ocupam lugar de grande relevância.

A aproximação com Vico é proveitosa para apontar uma constante tensão nas idéias de Valéry, entre um acentuado cartesianismo (principalmente nos anos 1890 e seguintes) e sua contínua tentativa de superação das tramas cartesianas. Além da questão do historicismo antropológico, é sobretudo a noção do desenvolvimento das idéias, em Valéry, especialmente a noção de que as idéias se transformam na mente, que nos indica um outro desenvolvimento da “figura”.

Isto porque não poderemos ficar adstritos a um só modo de transformação, isto é, a relação figura/preenchimento. Se esta idéia nos permitiu aproximarmo-nos de vários conceitos de Valéry, é preciso salientar que para este a inexorabilidade da flecha do tempo não pode ser entendida de modo determinístico, “horizontalmente” como quer Auerbach. Como vimos, Valéry enfatiza o campo das possibilidades sem perder a dimensão temporal. Como ?

Para Valéry, a transformação passa a ser mais importante que os próprios acontecimentos. Isto é, a própria relação também torna-se uma realidade, a realidade do jogo das figuras como explica Genette citando o próprio Valéry:

Il propose d'appeler – hypothétiquement – poésie pure une oeuvre-limite “où la transformation des pensées les unes dans les autres paraîtrait plus importante que toute pensée, où le jeu des figures contiendrait la réalité du sujet” .⁴⁵

Assim, não podemos pensar em preenchimento quando se trata de um ato em si mesmo reflexivo através do qual se revela o modo de transformação implicado entre os eventos no próprio ato. Enfocando ainda as relações com a escritura, numa trama complexa entre os sentidos, a materialidade da linguagem e as restrições escolhidas no percurso do fazer artístico vão se perfazendo transformações que projetam figuras – entre o pensamento e a escritura (seja desenho, número, letra ou palavra) – envolvidas no próprio ato de sua constituição. Não como uma verdade anterior mas como produção de possíveis, já que aos poucos a “umbra futurorum” passa a ser vista não como perda mas como construção de uma assimetria fundamental – a antecipação de um futuro que não é dado mas constantemente construído – como os próprios cadernos de Valéry.

45. Op. cit., p. 264. Na tradução brasileira: “Ele propõe chamar – hipoteticamente – poesia pura uma obra-limite ‘em que a transformação dos pensamentos uns nos outros pareceria mais importante que qualquer pensamento, e em que o jogo das figuras conteria a realidade do assunto’”. Op. cit., p. 251.