

O ideário poético de Paul Valéry

Prof. Dr. Brutus Abel Fratuze Pimentelⁱ (ITA)

Resumo:

A poética de Paul Valéry considera que o poema deve ser o resultado de um processo consciente, de uma construção intelectual, cujo ideal é a realização da poesia pura: o estado de poesia absoluta do poema que seria um todo simbólico coeso, sem excessos e carências, não passível de ser resumido em prosa. Todavia, esse poema permanecerá sempre irrealizado; é um ideal ao qual deverá tender todos os poemas reais e incompletos do poeta. A poética de Valéry torna-se, assim, uma reflexão sobre a língua. Esta se compõe de palavras cujos significados variam de acordo com os contextos; num poema isso se radicaliza: as palavras adquirem diversos significados, mais do que supõe a filosofia tradicional. Daí Valéry considerar que vários problemas filosóficos são contra-sensos, resultados de uma má compreensão da lógica da língua. A sua poética revela, portanto, outro propósito: à eliminação, no poeta, desses contra-sensos filosóficos.

Palavras-chave: Paul Valéry, poética, poesia pura, linguagem.

1 Introdução

A Poética Clássica, de Platão a Horácio e outros, passando por Aristóteles, possui, em geral, um caráter descritivo e ou um caráter prescritivo; em outras palavras, almeja, respectivamente, descrever a poesia feita até então, teorizá-la em termos de passado, e ou prescrever regras do que seria a boa poesia, teorizá-la em termos de futuro. Naturalmente, essa distinção, mais didática do que efetiva, ocorre, por vezes, de um modo não muito preciso. Uma mesma obra poética pode ser, ambigualmente, tanto normativa quanto prescritiva, dependendo das passagens que se escolha e interprete.

Doravante, esse duplo caráter permanece na Poética Moderna, apesar desta ser, não raro, mais refratária à formulação de regras fixas para o próprio fazer poético, consciente do problemático dogmatismo que freqüentemente surge quando o filósofo, ou o teórico, se propõe a guiar o poeta ou qualquer forma de arte. Entretanto, com o desenvolvimento, na história da poesia, da necessidade em se expressar uma **consciência crítica**, de um eu, ou uma **voz**, cada vez mais explícito e de um impulso por vezes confessional e autobiográfico por parte dos poetas, desenvolve-se e acentua-se um terceiro caráter que, não raro, mescla-se e se confunde aos outros dois, de um modo por vezes indissociável: agora, com uma insistente freqüência, não são apenas os filósofos, ou os teóricos, que teorizam sobre o fazer poético, mas também os próprios poetas, os próprios fazedores de poemas. E estes, diferentemente daqueles, amiúde fazem uma poética na qual não somente descrevem padrões poéticos passados e ou futuros, não somente descrevem e ou prescrevem, mas também chegam a refletir —e ousam revelar— as suas opções estéticas, os seus itinerários, os seus processos, as suas considerações pessoais acerca da poesia, e, por vezes, o que é mais significativo, os seus **próprios modos de fazer o poema**, as suas **próprias operações durante o fazer o poema**. Os avanços e os retrocessos, os acertos e os erros, os acréscimos e os cortes, as inúmeras decisões, os acasos, os arrependimentos, as noites de vigília, toda uma série de eventos, outrora relativamente ocultados ou esquecidos, também, agora, podem ser expostos à luz, sem que isso venha necessariamente enfraquecer a poesia do poeta que expõe tais eventos, seja através de obras teóricas em prosa, ou mesmo em poemas. Os poetas tornam-se, ou melhor, revelaram ser —em palavras, em escritos— o que sempre foram: comentadores e intérpretes, críticos de si mesmos, de suas próprias criações; pois «todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem.» (VALÉRY, 1997, p. 1335.) A poesia se revela extremamente crítica.

Poe pode ser considerado como um dos principais arautos dessa concepção do que seja a poética, a Poética Moderna; seus ensaios *The poetic principle* e *Philosophy of composition* tornaram-se canônicos quanto a isso, mesmo que soem, para alguns leitores contemporâneos, relativamente artificiosos. O paradigma que nesses ensaios se encerra influenciou, em muito, uma heterogênea linhagem de poetas modernos, altamente conscientes das possibilidades e dos limites da língua, que vai de Baudelaire a Mallarmé e chega a Valéry, o qual acentua e modifica essas características a um grau extremo. A «era de autoridade nas artes há muito tempo está terminada,» lê-se na sua *Première leçon du cours de poétique*,

e a palavra “Poética” só desperta agora a idéia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que contempla a etimologia, sem ousar, contudo, pronunciá-la *Poïétique*, [palavra] da qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, enfim, a noção bem simples de *fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poiein*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São aquelas que os espíritos fazem para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir. (VALÉRY, 1997, p. 1342.)

Questions de poésie, Poésie et pensée abstraite, Propos sur la poésie, Nécessité de la poésie, Celepin d'un poète, Fragments des mémoires d'un poème, Le prince et la Jeune Parque, Au sujet du 'Cimetière Marin', Commentaire de 'Charmes' etc., assim como certas páginas dos *Cahiers*, são outros tantos escritos nos quais esse caráter eminentemente pessoal é assumido. A reflexão sobre a poesia e sobre o fazer poético —isto é, a poética, como aqui então se compreende— transforma-se ou se expande, nesses escritos, como que inevitavelmente, em um discurso sobre a linguagem (não por acaso que muito da crítica à filosofia tecida pelo poeta também neles se encontram e com ela se confundem), revelando assim toda a concepção estética valéryana, esta que —particularização de sua concepção geral das atividades humanas— preza mais «a ação que faz do que a coisa feita» (VALÉRY, 1997, p. 1343.), o fazer do que o resultado do fazer, a feitura do poema do que o poema. Concepção que também pode ser sintetizada pela seguinte máxima, inúmeras vezes atualizada: «É a execução de um poema que é um poema.» (VALÉRY, 1997, p. 1350.) Porque é na execução das coisas que, para o poeta, o valor das coisas adquire legitimidade.

2 Poesia pura

A Antiguidade Clássica frequentemente compreende a poesia como o resultado de uma tendência natural à imitação; mas apresenta divergências significativas quanto ao estatuto desta, seu lugar na hierarquia de valores das atividades humanas. No capítulo X da República, Platão, contemplando a capacidade da poesia em excitar as emoções, notadamente do verso dramático, condena-a e expulsa-a da cidade ideal por perturbar a alma, que não deve ser escrava, mas senhora das paixões. Na Poética, Aristóteles, contemplando a capacidade da poesia em representar o universal, notadamente da tragédia, valoriza-a como verdade, todavia uma verdade que está à meia distância entre a historiografia, inferior a ela, e a filosofia, superior a ela. De qualquer modo, seja em qual gênero ou forma encarne, seja a que propósito sirva, a poesia, seu estatuto hierárquico dado pelo pensamento filosófico, raramente foi de igual ou superior valor ao próprio pensamento filosófico; este quase sempre se considerou um ápice entre todas as inúmeras modalidades do pensar: dir-se-ia, não sem muito exagero, que aquele que trabalha através da razão dá-se o direito de ter razão... Concomitantemente, a faculdade da imaginação, frequentemente associada ao trabalho poético, apesar de ser um veículo poderoso na manutenção da memória e da identidade, também não deixou de ser valorada de um modo relativamente análogo. Quiçá somente com o pensamento de Vico, confessadamente avesso ao racionalismo cartesiano e sensível à força poética do mito na formação e no destino das civilizações, e em certas vertentes do Romantismo, como no caso do

pensamento de Schiller, que chega a identificar o estado poético com o absoluto, é que essa perspectiva, no cenário do Pensamento Ocidental, começa a se transformar. As emoções não são mais compreendidas apenas por uma perspectiva estoica, como estados necessariamente negativos, e a poesia passa a ser julgada não mais como uma verdade parcial, incompleta, imperfeita, mas como um mundo de sentido pleno.

Todavia, mesmo não sendo mais considerada como inferior ao pensamento filosófico, há toda uma mentalidade, uma corrente relativamente dominante, que a compreende e julga como contrária ao próprio pensamento filosófico, como algo pouco racional ou puramente irracional, como sendo o resultado direto de emoções, sem a mediação do intelecto, e, como tal, visando despertar no outro, no ouvinte ou leitor de poesia, emoções relativamente análogas: a poesia como um objeto verbal feito pela faculdade da imaginação e para a faculdade da imaginação, e nada mais; a poesia como um furor verbal, e nada mais. Consequentemente, o poeta também acaba sendo estereotipado, e muito, como uma idiossincrasia contrária à do filósofo, como relativamente incapaz de um pensamento rigoroso e analítico, conceitual, em se ater, demoradamente, no caminho da razão, posto cegamente entregue ao intenso mundo dos sentimentos e das emoções, das imagens.

É justamente contra essa mentalidade, contra essa corrente que a poética de Valéry se insurge. (Cf. KÖHLER, 1985.) «Eu aspiro uma arte toda fundada sobre a inteligência», escreve ele, «— isto é, não excluindo os inconscientes (o que não faria sentido), mas os evocando [...] segundo a ocasião; e sobretudo os provocando, assinalando-lhes os problemas.» (VALÉRY, 1973, p. 336.) Sem jamais adentrar na perspectiva de Vico, atrelada a preocupações teológicas, e a do Romantismo, que, na sua perspectiva, não raro exagera e eleva a poesia e o poeta a patamares míticos e divinos, ele compreende de um outro modo a arte que praticou com tanta precisão e preciosismo, como uma ativação das potencialidades do intelecto, como uma «festa do Intelecto» (VALÉRY, 1993, p. 546.). Dir-se-ia que ele **concilia** —ou reconcilia, posto ser legítimo pensar que, originalmente, havia uma unidade das esferas de sentidos e atividades— **a poesia e o pensamento**, ou, nas suas próprias palavras, **a poesia e o pensamento abstrato** (cf. VALÉRY, 1997, p. 1314-1339.), conceitual, a prática do poeta e a prática do pensador; a razão e a imaginação: a razão de Teste e a imaginação de Leonardo. Essa conciliação —não distante ou mesmo complementar a da empreendida entre corpo e alma executada nos seus diálogos socráticos— está sob o signo do conceito ou do ideário estético daquilo que comumente se designa com a polêmica expressão **poesia pura** (*poésie pure*). E esta pode ser interpretada, aqui, através de dois ideais, que, no fundo, são indissociáveis: o que postula **aquilo que o poema deve se tornar** e o que postula **aquilo que o fazer o poema deve se tornar**.

Com relação ao primeiro ideal, a poética de Valéry não deixa de ser herdeira e crítica de uma variada corrente de poetas e artistas, aquela que irá determinar, em muito, o destino da Modernidade literária do século XX: o Simbolismo. As intensas leituras de poetas como Poe e Baudelaire, Verlaine e Rimbaud; e, posteriormente, quando já morando Paris, o hábito de freqüentar —tal como W. B. Yeats, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Oscar Wilde e André Gide—, na *Rue Rome*, às terças-feiras, as *soirées* no salão de seu mais querido e enigmático mestre, Mallarmé, que promovia discussões intermináveis acerca do trabalho e do destino do mundo artístico e filosófico (cf. LALOU, 1926.): eis o que talvez tenha alimentado, num jovem poeta da província, uma certa imagem da poesia e o encorajou —note-se— não à escritura de poemas, mas a empreender reflexões, a escrever sobre o fazer poético. (Há que se dizer que o primeiro encontro de Valéry com Mallarmé ocorreu, justamente, logo após o período de crise e a Noite de Gênova, portanto, logo após a decisão, não cumprida, em abandonar a poesia, mas também logo após a decisão em escrever sobre o espírito.)

Entretanto, segundo o próprio poeta (cf. VALÉRY, 1997, p. 686-706.), só muito dificilmente o Simbolismo pode ser compreendido como uma escola. Falta-lhe coerência. Os seus protagonistas pareciam estar trilhando caminhos próprios e irredutíveis; exercitavam-se em invenções e

experimentações as mais diversas e, não raro, divergentes entre si. Contudo, se os simbolistas não possuíam uma estética comum, possuíam uma ética comum; e é somente a partir dessa ética que padrões e procedimentos estilísticos podem ser, hoje, relativamente depreendidos e estudados. O que os une é, antes, uma devoção, religiosa e ascética, para com a poesia como exercício verbal extremo. Uma devoção num tal grau que desconsidera o público leitor, a comunicação clara, popular, frequentemente almejada por correntes relativamente antagônicas, como o Realismo e o Naturalismo, das quais Valéry sempre cuidadosamente se distanciou. Dir-se-ia que, por essa ética, cumpre ao poeta escrever um poema sobre um objeto qualquer, mas jamais revelar qual objeto é esse; cumpre ao poeta escondê-lo através do poema: este se torna, portanto, como que o ocultamento daquilo a que se refere, o **símbolo** de algo jamais dito, jamais profanado, jamais maculado, e que, ao fim, pode representar, para os múltiplos leitores, muito mais objetos do que originalmente intuiu o poeta ao compô-lo: se realmente ele o intuiu ou se apenas o escreveu e nada mais. O poeta pinta, não a coisa, mas a sua ausência, o efeito que ela produz ou pode produzir; e a poesia torna-se, por conseguinte, um artefato verbal extremamente hermético, difícil, diante do qual, o leitor é como que convidado a agir como uma espécie de decifrador, de adivinho a adivinhar o que está sempre a lhe fugir. Nessa perspectiva, o Simbolismo acaba se tornando como que uma incessante busca, através de diversos caminhos, em representar verbalmente o que não é passível de ser representado verbalmente, algo indizível, inefável. Não à toa compreender, de modo genérico, a **metáfora**, em contrapartida com a rigidez semântica da alegoria, como o centro ou a partícula última da poesia; que preze pela musicalidade, pelo espiritualismo e pelo misticismo.

É nesse contexto que o conceito de poesia pura nasce e se desenvolve. Já presente nas poéticas de Poe, Baudelaire e Mallarmé, como sendo justamente essa poesia musical, espiritual e mística, refratária à interpretação que parte de uma lógica tradicional, adquire em Valéry — principalmente a partir de seu célebre *Avant-propos à la Connaissance de la déesse* (VALÉRY, 1997, p. 1269-1280.), livro de Lucien Fabre— força teórica e novos contornos. Refere-se, na perspectiva do que um poema deve se tornar, a um afastamento, a um distanciamento da prosa, mais especificamente, da prosa narrativa: em outras palavras, **a poesia pura seria a realização do poema purgado das formas prosaicas e narrativas, purgado do récit, poema que assim ficaria reduzido, simplificado a um estado puramente poético; a poesia pura seria o estado de pura poesia.**¹ Essa concepção, claramente moderna, acaba considerando, conseqüentemente, gêneros poéticos clássicos, como o mito, a fábula, a épica e a tragédia, poemas impuros (o que, naturalmente, não quer dizer que tenham um valor hierarquicamente inferior), já que estes são também narrativos, passíveis, não raro, de serem recontados e recontados de um outro modo. Mas também pressupõe, por conseguinte, a distinção ideal, relativamente rígida no pensamento valéryano, entre prosa e poesia. Em termos esquemáticos: a prosa seria o discurso verbal que tende a adquirir uma significação a mais unívoca possível, que preza mais pelo significado do que pelo som, no qual elementos gratuitos entrariam em jogo, e, conseqüentemente, quando parafraseada, manteria o propósito de sua mensagem; a poesia, ao contrário, seria um discurso verbal que tende a uma significação a mais plural possível, que preza tanto pelo significado como pelo som (e por vezes mais pelo som), no qual nenhum elemento gratuito entraria em jogo, e, conseqüentemente, quando parafraseado, deixaria de ser. Para usar de recorrentes metáforas, a prosa é como uma linha ou um caminhar; a poesia, como um círculo ou um dançar.

Daí Valéry constantemente refletir que

¹ Henry Brémond, em seu conhecido escrito, *La poésie pure*, também se refere ao conceito de poesia pura, mas a este acrescenta ressonâncias religiosas. Apesar da confessa influência simbolista, Brémond apresenta, portanto, uma poética relativamente distinta da proposta por Valéry, que se atém, sobretudo, aos procedimentos formais e ao que esses procedimentos podem suscitar no espírito do poeta. (Cf. BREMOND, *La poésie pure*, in CHARPIER e SEGHERS (orgs.), *L'art poétique*, 1956.)

*Não se pode resumir um poema como se resume... um “universo”. Resumir uma tese é reter-lhe o essencial. Resumir (ou substituir por um *esquema*) uma obra de arte é perder-lhe o essencial. Vê-se o quanto essa circunstância (se se compreender o seu alcance) torna ilusória a análise do esteta. (VALÉRY, 1997, p. 1244.)*

A célebre e, por vezes, didática, divisão entre **forma** e **conteúdo** tenderia assim a desaparecer no poema (ou na obra de arte), quando este aspira a ser **poesia pura** (ou na obra de arte pura). «No universo lírico,» continua Valéry,

cada instante deve consumir uma aliança indefinível entre o sentido e o significado. Resulta daí que a composição é, de alguma forma, contínua e não pode se isolar em um outro tempo que não aquele da execução. Não há tempo para o “conteúdo” e um tempo para a “forma”; e a composição nesse gênero se opõe não somente à desordem ou à desproporção, mas também à *decomposição*. Se o sentido e o som (ou se o conteúdo e a forma) podem ser facilmente dissociados, o poema se *decompõe*./ Conseqüência fundamental: as “idéias” que aparecem em uma obra poética não desempenham o mesmo papel, não são absolutamente *valores da mesma espécie* que as “idéias” da prosa. (VALÉRY, 1997, p. 1505.)

Diferentemente desta, o poema —que, no fundo, só ocorre no ato presente da leitura, na relação entre autor e leitor mediado pelo texto (JARRETY, 1998, p. 105-137.)— torna-se ou revela-se, assim, no sucessivo de suas interpretações, uma espécie de fênix verbal, renasce em cada declamação, em cada leitura, sempre o mesmo e sempre o outro:

não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente. (VALÉRY, 1997, p. 1331.)

Não haveria, portanto, um objeto único ao qual o poema estaria representando. Este é um símbolo e, simplesmente, um resultado, fruto de uma **ação**, de um **fazer**. E «se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu “quis dizer” em tal poema», diz Valéry, numa célebre e polêmica passagem, «respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu disse...» (VALÉRY, 1997, p. 1503.)² Dessarte, o poema deveria ser tal como uma **máquina**. Uma máquina a causar os mais diversos, divergentes e *imprevistos* efeitos poéticos nos leitores, as mais diversas **interpretações, usos e significações**; e, como máquina, todos os seus elementos —isto é, todas as suas palavras, os seus sintagmas, os seus versos, os seus silêncios etc.— devem ter uma função específica dentro do sistema formal e tão-somente formal que se constrói, dentro do poema: neste não pode haver nada de supérfluo, nada de gratuito; nenhum elemento poderia ser retirado ou colocado sem que com isso se prejudicasse a sua própria força: cada coisa nele é importante. Não há detalhes na construção poética. A poesia, como sonha Mallarmé, aspira a eliminar o **acaso**... Tudo nela aspira a ser **necessário**.

Naturalmente, assim como os conceitos de **eu puro** e de **linguagem pura**, o conceito de poesia pura —e as distinções que este implica, entre prosa e poesia, entre poema e poesia— constitui-se, nesse sentido, mais como um ideal, mais como poesia, distinta do poema real. Ideal que, de algum modo, guia o trabalho poético, conduz o que deve ou não ser feito na escrituração particular do poeta. Pois, na realidade, não há poema que seja ou que realize, plenamente, a poesia pura, a poesia, que não contenha elementos prosaicos e narrativos, que não seja passível de ser interpretado, mesmo que artificialmente, em uma espécie de conteúdo e uma espécie de forma. Em outras palavras, um poema jamais alcançaria o estado de pureza absoluta. Ele seria sempre uma

2 «O filósofo não concebe facilmente que o artista passa quase indiferentemente da *forma* ao *conteúdo* e do conteúdo à *forma*;» Valéry ainda escreve, «que lhe *ocorra* um tipo de frase e que *em seguida* procure completá-la e justificá-la por um *sentido*; que a *idéia de uma forma* seja o mesmo para ele que a *idéia que requer uma forma*. Etc.» (VALÉRY, 1997, p. 1244.)

tentativa, uma tendência a esse estado. Porque é da sua natureza, ou melhor, da natureza de todo espírito ser capaz de analisar e decompor, de recontar qualquer coisa: tudo é passível de compreensão. «A poesia, sem dúvida, não é tão livre quanto a música com relação a seus meios», assim escreve o poeta,

Só com grande esforço ela pode, a seu grado, ordenar as palavras, as formas, os objetos da prosa. Se ela a isso alcançar, será *poesia pura*. Mas eis um nome que foi fortemente criticado. Aqueles que me censuraram esqueceram que eu havia escrito que a poesia pura nada mais é do que um limite situado no infinito, um ideal do poder de beleza da linguagem... Mas é a direção que importa, a tendência em direção a obra pura. É importante saber que toda a poesia se orienta em direção a alguma *poesia absoluta*... (VALÉRY, 1997, pp. 676-677.)

E isso talvez seja um outro fator do porquê Valéry considerar seus próprios poemas obras inacabadas e perpetuamente inacabadas: a um tal ideário de poesia, um poema jamais seria realmente terminado.³ Ademais, como salientou João Alexandre Barbosa (BARBOSA, 2007, p. 27-51.) há um descompasso significativo entre os poemas e as prescrições pessoais de Valéry: dir-se-ia que ele não é muito fiel ao que teoriza ou ao que propõe como ideal poético. Diferentemente dos radicais experimentos de Mallarmé (que, dito de modo anacrônico, parece ter realmente buscado praticar a poética de Valéry) e da revolução e aceitação plena do verso livre, sua poesia quase sempre se revela sob as rígidas formas da tradição clássica; não se afasta tanto assim do *récit*, e, apesar de um patente hermetismo, constitui, em geral, numa espécie de concentrado discurso filosófico e crítico, coadunando-se, harmonizando-se, assim, com a sua idéia de compreender a própria filosofia como literatura. Todavia, esse descompasso não parece ter muita relevância, já que o foco de Valéry é, principalmente após o seu retorno à poesia, menos o poema e mais o processo poético ou, em outros termos, uma transformação no espírito mediante o próprio processo poético.

Assim, com relação ao segundo ideal, o que postula **aquilo que o fazer o poema deve se tornar**, a poética de Valéry sintoniza-se com o longo poema *De arte poetica* de Horácio e com todo o espírito Clássico (especificamente, Parnasiano); mas também, e principalmente, não deixa de revelar-se como o resultado do seu próprio **programa de autoconsciência**. O que a torna, em grande medida, relativamente contrária a correntes literárias que creditam em uma espécie de origem ou fonte poética, da qual brotariam, como que por encanto, as obras poéticas, tal como certas vertentes do Romantismo, com sua metafísica do sublime e seu emocionalismo, tal como o Surrealismo, com sua escrita automática e seus experimentos de livre associação. E isso se revela, principalmente, na crítica valéryana à **inspiração**.

Categoria extremamente problemática para qualquer abordagem crítica, mas sempre tentadora, a inspiração pode ser, amiúde, compreendida como um impulso, uma força, um sopro criador proveniente de deuses e ou dos espíritos, como muito da Antiguidade costuma creditar, ou do Inconsciente, como a Modernidade costuma postular. O poeta, nesse sentido, acaba se tornando, no todo ou em parte, um veículo, uma espécie de médium: portanto, deixa de ser, em grande medida, o único autor da poesia que faz ou o autor consciente da poesia que faz. Alguém que ouve ou lê um poema e o considera admirável e belo, pode logo afirmar que o poeta, a quem em geral não conhece, o compôs com inspiração; mas isso é apenas uma conjectura, e a palavra inspiração torna-se tão-somente um elogio. Um elogio ambíguo, mesmo que não se queira, pois soa também como se dissesse: ninguém seria capaz de criar um tal poema sem algum auxílio exterior, ninguém

3 Quanto ao não acabamento, à imperfeição de todo poema, eis uma bela passagem de Valéry, que poderia muito bem se referir à escritura dos seus próprios *Cahiers*: «Um poema não está nunca acabado.», sempre afirma e reafirma o poeta, «É sempre um acidente o que o termina (...)/ (...)/ Mas nunca o estado mesmo da obra (...) revela que esta não poderia ser trabalhada, modificada (...). Eu concebo, quanto a mim, que o mesmo tema e quase as mesmas palavras poderiam ser indefinidamente revisadas e ocupar toda uma vida./ “Perfeição”/ é trabalho.» (VALÉRY, 1993, p. 553.)

mereceria ser capaz...; a inspiração torna-se, assim, uma

atribuição gratuita feita pelo leitor ao seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele. Ele procura e encontra em nós a causa admirável de sua admiração. (VALÉRY, 1997, p. 1321.)

Mas há algo mais problemático; esse tipo de compreensão e valorização da obra poética tende a desconsiderar ou, até mesmo, a escamotear o **trabalho** e o **esforço**⁴, elementos que não raro possuem grande e secreto valor para o poeta, para aquele que trabalhou e se esforçou. Contudo, há que se fazer justiça à poética, à crítica valéryana. Esta se instaura menos contra a existência ou não do fenômeno da inspiração, e mais contra a crença de que somente com esse fenômeno o poema se concretizaria. Qualquer um pode, realmente, sentir-se ou crer-se inspirado, qualquer um pode, pelo acaso ou pelo destino, ser tomado, possuído por um estado criativo, mas esse estado pouco ou nada resulta, se não houvesse trabalho e esforço, se não houvesse, previamente, um saber adquirido em longas etapas, um **domínio efetivo da linguagem verbal**, isto é, dos meios materiais e convencionais disponíveis para passar da intenção ao ato. Um poeta puramente sentimental, puramente romântico, nesse sentido, não escreveria, não seria capaz de escrever nenhum poema, mesmo que tivesse sido tomado pela mais intensa das inspirações. O **controle** faz-se necessário; o controle sobre o poder criador.

Há um minucioso relato de Valéry que desmente a sua recorrente imagem como poeta que rechaça, necessariamente, a existência da inspiração:

Tinha saído de casa para descansar de algum trabalho enfadonho através da caminhada e dos olhares variados que ela atrai. Enquanto ia pela rua em que moro, fui *tomado*, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando a minha *máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que leis *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdade rítmicas comuns e utilizáveis. Nesse momento, a sensação de estranheza da qual falei tornou-se quase penosa, quase inquietante. Não sou músico; ignoro totalmente a técnica musical; e eis que estava preso por um desenvolvimento de diversas partes, de uma complicação com a qual nenhum poeta sonhou algum dia. Dizia-me então que havia erro de pessoa, que essa graça enganava-se de cabeça, já que eu nada podia fazer com esse dom — que, em um músico, teria sem dúvida tomado valor, forma e duração, enquanto essas partes, que se misturavam e desligavam-se, ofereciam-me inutilmente uma produção, cuja continuação culta e organizada maravilhava e desesperava minha ignorância. (VALÉRY, 1997, p. 1322.)

A esse relato, segue-se um outro, mais célebre e irônico, mas de mesmo teor:

O grande pintor Degas muitas vezes me contou essa frase de Mallarmé, tão justa e tão simples. Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (Aliás, era homem de introduzir em qualquer arte a dificuldade possível.) Um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero

4 «Como os vestígios do esforço, as repetições, as correções, a quantidade de tempo, os dias ruins e os desgostos desapareceram,» Valéry ainda escreve, «apagados pela suprema volta do espírito para a sua obra, algumas pessoas, vendo apenas a perfeição do resultado, a considerarão o resultado de uma espécie de prodígio denominado INSPIRAÇÃO. Fazem, portanto, do poeta uma espécie de *médium* momentâneo.» (VALÉRY, 1997, p. 1335.)

e, no entanto, estou cheio de idéias...”. E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem versos. É com *palavras*. (VALÉRY, 1997, p. 1324.)

O poeta, para Valéry, só pode ser, só pode **acontecer** como um *faber poeta*, não como um *vate poeta*.

Como um verdadeiro artista clássico, ele concebe, assim, uma poética na qual o fazer poético não atua através do improviso e do descontrole, mas através do rigor e da disciplina; o sonho e o devaneio podem até fornecer, e certamente fornecem, elementos para o poema, mas esses elementos devem ser trabalhados e trabalhados na vigília e na lucidez: pois o sonho e o devaneio nada resultam se não forem racionalizados. Ou, como diz o poeta: «Nem o sonho, nem o devaneio são necessariamente poéticos; eles podem sê-los: mas figuras formadas *ao acaso*, somente *por acaso* são figuras harmoniosas.» (VALÉRY, 1997, p. 1321.) Porque «é necessário estar “desperto” para expressar.» (VALÉRY, 1997, p. 881.); porque, para se passar da intenção à ação, da intenção ao construído é necessário **projetar, arquitetar**. Para o poeta, portanto: **fazer poemas** é, sobretudo, **o ato de estar constantemente consciente de sua feitura** e, por conseguinte, um **exercício específico de autoconsciência**, no caso, o **exercício de não se deixar manobrar pelas palavras**; fazer poemas é, portanto, uma **desautomatismo verbal**, uma **desautomatização da própria linguagem usada**. «É me fazendo estas questões: “O que eu quero?” e “O que eu posso querer?”», confessa o poeta, de modo lacunar,

— (essas questões comparadas constituem o fundamento da MINHA Sabedoria) que eu orientei após [18]92 minha vida espiritual. [*Noite de Gênova*.] / E eu entendi *não me deixar manobrar pela linguagem*. [Grifo do autor.] Isso eu devo, em parte, ao trabalho com a poesia em suas condições formais, às quais induz a tomar as palavras e as idéias por suas *maleabilidades* materiais. (VALÉRY, 1973, pp. 181-182).

O surpreendente é que, para Valéry, o trabalho, a experiência com a poesia também o tenha conduzido, em parte, àquilo que foi por ele compreendido como o pressuposto de qualquer método de abordagem, à «*limpeza da situação verbal*». (VALÉRY, 1997, p. 1316.) E é justamente nesse ponto que sua poética se entrelaça, de modo mais veemente, com sua crítica à filosofia. Daí, também ele recomendar aos filósofos —e de um modo que soa menos irônico do que sincero— se aventurarem ao trabalho poético, ao fazer poesia; o que, de modo excêntrico, incitaria, colaboraria para a aquisição de uma maior **consciência da linguagem**. «Eu gostaria de falar de filósofos — e aos filósofos», escreve, solenemente.

Eu gostaria de lhes mostrar que seria infinitamente mais proveitoso praticar esta laboriosa poesia que conduz insensivelmente a estudar as combinações das palavras, não tanto pela conformidade de significações desses grupamentos com uma idéia ou pensamento que nós tomamos para *exprimir*, mas ao contrário, por seus efeitos uma vez formados entre aqueles que nós escolhemos./ Em geral, nós tentamos “exprimir seu pensamento”, isto é, passar de uma forma *impura* e misturada de todos os meios do espírito a uma forma pura, isto é, somente verbal e organizada, que se reduz a um sistema de atos, ou de contrastes arranjados./ Mas a arte poética conduz singularmente a visar às formas puras nelas mesmas. (VALÉRY, 1997, p. 1451.) Acrescento (mas somente para alguns) que aquela vontade de não se deixar manobrar por *palavras* não está totalmente dissociada daquilo que denominei ou acreditei denominar: *poesia pura*. (VALÉRY, 1997, p. 1246.)

Isso não quer dizer, naturalmente, que os poetas todos estejam isentos de adentrar em ilusões gramaticais: mas tão somente que a prática poética pode ser, segundo Valéry, auxiliar à **desautomatização verbal**, auxiliar à própria **autoconsciência**.

Conclusão

Em Valéry, o conceito de **poesia pura** adquire, assim, não mais no ideal que postula o que o poema deve se tornar, mas no ideal que postula o que o fazer o poema deve se tornar, um outro uso. Representa essa poesia —essa prática— na qual o **espírito não se deixaria enredar pela linguagem**, na qual o **espírito** —o espírito do poeta, o espírito daquele que se faz, momentaneamente, poeta— **seria um pensador da linguagem e, como tal, senhor e não escravo da linguagem**. O espírito compreenderia, numa **ação**, num **fazer**, o quanto as palavras, esses objetos com os quais tanto tempo convive, no poema que está sendo composto, são passíveis de serem transformadas, passíveis de serem re-usadas ou re-significadas, manipuladas, distorcidas, servis a este ou aquele discurso, a este ou aquele contexto a balizar suas potencialidades semânticas; o espírito compreenderia, portanto, o quanto os problemas filosóficos podem ser meros verbalismos. Mistérios sem mistérios, **os poemas se tornam os discursos, os contextos nos quais as palavras poderiam adquirir e adquirem a maior e mais inusitada variação semântica possível: os poemas se tornam os contextos nos quais, em teoria, tudo o que for possível fazer com as palavras será feito**. Os poemas se tornam, assim, o devir da própria linguagem: a sua potência em ato. Nesse sentido, a idiossincrática poética valéryana, revela-se, toda ela, não como legatária da *l'art pour l'art*, da arte desengajada, a subordinar a ética à estética, tampouco da arte engajada, a subordinar a estética à ética (cf. ADORNO, 1984.); pois compreende, simultaneamente, a autonomia do poema como um objeto formal sujeito a múltiplas e divergentes interpretações, interpretações para além das intenções do poeta, mas também postula uma certa **função** ao fazer poético: o **esclarecimento** daquele que o pratica. Escrever poemas é um treino a si mesmo. Todavia, há que se dizer, enfim, algo óbvio. Uma tal poética, sua importância, seu valor, é sempre de caráter pessoal. O que não poderia ser diferente, já que se trata, meramente, de uma teoria estética. «Imagino, sobre a essência da Poesia,» escreve o poeta consciente disso, «que ela tenha de acordo com as diversas naturezas dos espíritos, valor nulo ou importância infinita: o que a assemelha ao próprio Deus.» (VALÉRY, 1997, p. 1283.)

Referências Bibliográficas

- 1] ADORNO, Theodor. *La fonction vicariante du funambule*, in *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984.
- 2] BARBOSA, João Alexandre. *A comédia intelectual de Paul Valéry*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- 3] BREMOND, Henry. *La poésie pure*, in CHARPIER, Jacques e SEGHERS, Pierre (orgs.), *L'art poétique*. Paris: Editions Seghers, 1956.
- 4] DERRIDA, Jaques. *Qual quelle - Les sources de Paul Valéry*, in *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- 5] JARRETY, Michel. *The poetics of practice and theory*, in GIFFORD, Paul e STIMPSON, Brian (orgs.), *Reading Paul Valéry - Universe in mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- 6] KÖHLER, Hartmut. *Paul Valéry, poésie et connaissance : l'œuvre lyrique à la lumière des 'Cahiers'*. Trad. Colette Kowalski. Paris: Klincksieck, 1985.
- 7] LALOU, René. *L'idée de poésie pure em France*, in *Défense de l'homme (intelligence et sensualité)*. Paris: Sagitaire, Simon Kra, 1926.
- 8] POE, Edgard Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

- 9] VALERY, Paul. *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1997.
- 10] VALERY, Paul. *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 1993.
- 11] VALERY, Paul. *Caheirs I. Choix de textes*. Org. Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard, 1973.
- 12] VALERY, Paul. *Caheirs II. Choix de textes*. Org. Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard, 1974.
-

i Autor

Brutus Abel FRATUCE PIMENTEL, Prof. Dr.

Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA)

Departamento de Ciências Fundamentais

E-mail: brutus@ita.br