

VALÉRY E O SAMURAI: SOBRE A PRECISÃO

Antonio Brasileiro Borges
 Prof.Assistente do Dep. de Letras e Artes
 Doutorando em Literatura — UFMG

RESUMO — *Um samurai, ao enfrentar o adversário, não pensa no adversário. Como também não pensa em si mesmo. Empunha sua espada sem se importar com o inimigo; obedecerá apenas aos ditames do inconsciente. Não-pensar, eis a palavra-chave. É esta imagem que deve ser transposta para a arte; mais especificamente, para o ato de criação do poema. Martin Heidegger, Ernst Cassirer e, sobretudo, Paul Valéry são os nomes evocados neste estudo. Quer-se a poesia como modo próprio de ver o mundo, nascida da linguagem e, ao mesmo tempo, geradora da linguagem.*

ABSTRACT— *A Samurai in front of his opponent does not think about the opponent. He does not think of himself either. Holding up his sword without caring about the enemy, he will obey just what his uncounscious dictates. Not thinking - this the keyword. It is the image which must be conveyed to art, more specifically, to the act of poetical ciation. Martin Heidegger, Ernst Cassirer and, chiefly, Paul Valéry are the names called to mind by this study where poetry is considered as a particular way of looking at the world. Born from language, poetry, at the same time, gives origin to language.*

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
 nasce uma segunda vez e torna
 infinitamente a nascer. O pó das coisas
 é ainda um nascer em que bailam mésons.

Carlos Drummond de Andrade

I.

Um samurai, ao enfrentar o adversário, não pensa no adversário. Como também não pensa em si mesmo. Limita-se a estar onde está, empunhando sua espada. Não lhe importam os movimentos da espada do inimigo: esquecido de toda técnica, obedecerá apenas aos ditames do inconsciente. Isso nos é dito por D.T.Suzuki ao longo de extensa obra dedicada à compreensão do instante.¹

O exemplo do samurai abre este estudo por nos parecer lapidar.

Seu gesto deve ser preciso. Não há nenhum jogo: trata-se de escapar da morte. Uma longa tradição, feita de sucessos e de insucessos, ensinou a esses guerreiros que, se há uma verdade, essa se traduz em conservarem-se vivos.

Isso não é uma imagem, frisa Suzuki, mas um fato. Não é arte: é vida. Há que obedecer aos ditames do inconsciente: o que significa - não pensar em si, não pensar no outro.

Não pensar.

Também aqui não há jogo de palavras. *Não-pensar* é a palavra-chave. Está aí o que Suzuki chama de *precisão*. O zen (modo de pensar-agir do qual está imbuído o guerreiro samurai) diz que não se pode atingir a verdade pelo pensamento. Pensar é intercalar alguma coisa entre — é hesitar. O gesto do guerreiro, porém, não comporta qualquer hesitação. Nem basta que seu gesto seja só preciso: ele tem que salvar sua vida. E o tempo, aqui, pode ser fatal. Há, pois, que reduzir a nada o tempo requerido para uma reflexão.

Transponhamos esta imagem — a luta — para a arte.

Algumas adaptações terão que ser feitas, naturalmente, mas o processo permanecerá idêntico em sua essência. Tomemos a pintura como exemplo. Picasso, ao pintar, buscava reduzir a margem de reflexão entre a tela e ele, trabalhando o mais rapidamente possível.² Não se trata, neste caso, de uma escritura automática à maneira surrealista ou algo no estilo; trata-se, isto sim, da confiança que Picasso depositava em sua espontaneidade, confiança essa conquistada pelo domínio técnico previamente adquirido e que permitia deixá-lo livre para o exercício dessa espontaneidade.

Se nos transportarmos agora para a arte poética, em que o aspecto físico da imagem da luta pode se reduzir ainda mais — apenas a mão que escreve —, ainda estaremos diante de um processo idêntico em suas raízes. Com efeito, entre o golpe de espada do samurai, a execução de Picasso e a sequência das palavras do poeta, permeia um só sentido: o da precisão. E essa precisão independe da consciência, se pensamos na consciência como um estágio reflexivo entre a intenção e o ato. Na verdade, refuta-a. Não há esse estágio. Quando golpeia, não é o samurai, mas a espada nas mãos do inconsciente que golpeia — diz SUZUKI. E é nesse momento que entra a técnica para cumprir seu verdadeiro papel: por ser uma perícia habitual, como disse Northrop Frye, ela se torna cada vez mais inconsciente.³

Naturalmente que não se pode comparar, sem mais nem menos, o gesto do lutador e a atitude mental do poeta. Há diferenças profundas entre os dois procedimentos, e uma dessas diferenças — a que nos importa agora — está

na maneira como ambos fazem uso de sua destreza. Ao contrário do que ocorre com o lutador, para quem a habilidade em si representa o papel preponderante, no artista essa habilidade é apenas um meio; há que estar atento para seus limites, sob pena de se perder a origem. O pintor Miró, conta-se, já excessivamente hábil com a mão direita e temendo não poder mais “conduzi-la” (a mão parecia não querer mais obedecer-lhe), decide-se, por uns tempos, trabalhar com a esquerda.

E que significa isso? Uma revolta da consciência contra a autonomia (para Miró, excessiva) do inconsciente? O temor de perder-se de si mesmo?

Tal dilema não teria existido para um samurai. O conhecimento, que Miró temia estar a escapar-lhe, não é algo que, por estar além do alcance da nossa consciência, não nos diz respeito. Pelo contrário: o conhecimento é aquilo que nos é mais íntimo, e é por causa dessa intimidade que temos dificuldade em deitar-lhe a mão. “O tornar-se, portanto, consciente do inconsciente requer um treinamento especial por parte da consciência.”⁴

O conceito de precisão atua de preferência neste âmbito do imponderável. Um outro pensador dos detalhes, Ítalo Calvino, lembra-nos que os antigos egípcios simbolizavam a precisão por uma pluma colocada num dos pratos da balança que julgava as almas.⁵ O valor dado à precisão (exatidão) por Calvino é tal que ele chega mesmo a colocá-lo entre as seis qualidades da escritura que gostaria de ver salvas no próximo milênio. Para ele, como para um grande número de pensadores e ficcionistas, preocupados com os caminhos da civilização, a linguagem parece sempre usada de modo aproximativo, casual, descuidado. Há uma inconsistência inerente a ela, mas uma inconsistência que não está apenas nela — o mundo é assim. Uma “epidemia pestilenta” — são suas palavras — parece ter atingido a humanidade em sua faculdade mais característica, que é o uso da palavra. E é com repúdio que esse “flagelo lingüístico” é encarado por Calvino. Assim como Heidegger, ele vê na literatura (mas talvez só na literatura) uma possibilidade de salvação.

A pluma colocada em um dos pratos da balança é uma imagem de leveza, certamente, mas o cerne dessa idéia tem, em Calvino, contornos que diríamos definidos em excesso. Para ele, precisão (exatidão) quer dizer: um projeto de obra calculado, evocação de imagens visuais nítidas e incisivas e, principalmente, uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.⁶ Grifem-se, aí, termos como *projeto*, *cálculo*, *léxico*, e seremos certamente remetidos àquela maneira de pensar considerada pelo espírito zen como imprópria para se chegar à clara compreensão. Nessa intermediação do raciocínio, há como que uma inibição daquela imediatividade desejada pelo espadachim e pelo pintor.

II.

Uma relação imponente de pensadores ocidentais buscou a palavra essencial. Martin Heidegger, Ernst Cassirer e, sobretudo, Paul Valéry vão merecer de nós, mesmo que sucintamente, uma atenção especial.

Heidegger atribui aos pensadores e aos poetas um papel que não apenas engrandece a poesia e o pensamento, como também cria-lhes um compromisso: o de libertar a linguagem dos liames da gramática.⁷ Os surrealistas, no seu ataque à civilização, haviam tentado essa liberação, buscando suprimir todo vestígio da consciência no ato criador. Mas isso não era assim tão simples; para atingir seu objetivo, os surrealistas teriam que fazer uso da escrita, pelo menos de alguma forma de escrita, e qualquer dessas formas acabaria de algum modo inteligível, caso as leis que regem a linguagem fossem postas de lado. Este fato levou muitos observadores a alertarem para essas limitações e armadilhas da linguagem. A casa do Ser, sob cujo abrigo mora o homem (na famosa definição heideggeriana da linguagem) não parecia, portanto, nada sólida; qualquer vento estranho poderia ser uma ameaça. Dar corpo às formas de coisas desconhecidas — essa função que julgamos exclusiva dos poetas, no reino das palavras — é, em larga medida, arriscar-se a essas intempéries.

(Vale lembrar, também, o uso que Heidegger faz da palavra alemã *Sorge*, que quer dizer “cuidado”: uma preocupação com, um desvelo por. Ainda que privadamente, diz Heidegger, cuidar é sempre solicitude e preocupação. *Sorge* é o que dá sentido à existência, o que a torna significativa.)⁸

Cassirer, que tão profundamente tratou desse assunto, diz que essas formas às quais os poetas dão corpo não são inventadas por eles; elas existem na natureza. Não, entretanto, como uma dádiva da natureza: é preciso saber vê-las. E isso é um dom especial da arte. Aos poetas, portanto, cabe mostrá-las em sua verdadeira configuração, tornando-as visíveis e reconhecíveis.⁹ Essa capacidade de mostrar as formas, mesmo aquelas que em nossos sentimentos se apresentam mais obscuras, deve-se ao fato de possuírem os poetas — diz Cassirer — uma organização e uma articulação claras. “Cada elemento isolado deve ser sentido como parte de um todo compreensivo.”¹⁰ E, com base nisso, ele aponta o risco que corremos de destruir o encanto de um poema quando tentamos mudar uma palavra, uma inflexão ou um ritmo. A arte, conclui então, “pode dar-nos a visão mais estapafúrdia e grotesca e, não obstante, conservar uma racionalidade própria — a da forma.”¹¹

Saber ver/tornar visível: um dom da arte?

Ante as críticas, muitas vezes desesperadas, à linguagem como um todo e sua decadência no mundo contemporâneo, Cassirer observa que a dificuldade se encontra menos na enunciação do mundo que na sua concepção. Não se pode falar em apocalipse da linguagem, mas da linguagem mais estreitamente vinculada às exigências da razão, ou seja: a linguagem conceitual teórica, manifestada por meio de palavras — palavras, por sua vez, geradoras de conceitos. Para Cassirer, há um domínio do espírito onde a palavra (corpo morto, mero esqueleto — segundo suas próprias palavras) renova-se, readquirindo assim, sua forma originária, ou, como estamos buscando, sua precisão. Esta renovação se dá quando ela se transforma em expressão artística.¹²

Valéry dedicou parte de sua atenção aos problemas estéticos. A poesia, essa “festa do intelecto”, obteve dele um extremo cuidado. Dentre suas *boutades*, uma das mais famosas é esta: “O entusiasmo não é um estado de alma do escritor.”¹³ A importância de Valéry, contudo, sobrepassa de muito esses ditos espirituosos.

O autor de *Variété* rejeita vigorosamente um trilhar sobre conceitos, como, *entusiasmo, devaneio, delírio, irracionalidade*. Admitir isso, pensa ele, é negar a liberdade e a dignidade do espírito. O *entusiasmo* é uma insinceridade: não podendo durar, vai exigir sua própria simulação para manter-se. “Os deuses nos guardem do delírio profético” — escreve.¹⁴ O poeta está longe de ser um sonhador, sua verdadeira condição é o que há de mais distinto do estado de sonho.¹⁵ É mesmo medíocre aquilo que é possível de ser encontrado nos sonhos de um poeta. Deixar-se transportar é ser mal transportado; pelo contrário, no momento da criação, o que ocorre é um estado de extrema lucidez.¹⁶

Há, contudo, uma outra face em Valéry que nem sempre é observada, embora esteja tão à mostra quanto a do criador impassível. Diríamos, talvez: a face do poeta. Mas não por isso menos cuidadosa com a precisão — aqui entendida, essa precisão, exatamente como a queremos entender: um conjunto de infinitas operações sobre a linguagem.¹⁷ Ainda aqui entendida como o próprio extravasar daquela estranha emoção da qual Valéry foi tomado e que tão bem descreveu em *Memória de um poema*.

Transcrevamos suas palavras:

Eu tinha saído de casa para espairecer, caminhando e dispersando o olhar, de alguma obrigação tediosa. Enquanto seguia pela rua onde moro, e que sobe muito rapidamente, fui tomado por um ritmo que se impunha e que me deu logo a impressão de um funcionamen-

to estranho. Outro ritmo veio redobrar o primeiro e combinar-se com ele, estabelecendo não sei que relações transversas entre essas leis. A combinação, que ultrapassava de longe tudo o que eu podia esperar de minhas faculdades rítmicas, tornou quase insuportável a sensação de estranheza de que falei. Dizia comigo que estava havendo um erro quanto à pessoa, que essa graça se enganava de cabeça, eu nada podia fazer com tal dom que, em um músico, teria sem dúvida tomado forma e duração, pois aquelas duas partes me ofereciam vamente uma composição cuja sequência e complexidade maravilhavam e desesperavam minha ignorância. O fascínio esvaiu-se bruscamente, ao fim de uns vinte minutos, deixando-me às margens do Sena, tão perplexo quanto o caníço da Fábula que viu sair um cisne do ovo que ele tinha chocado.¹⁸

A sensação de estranheza do poeta, num testemunho emocionado da preexistência do ritmo, aqui fica registrada sem maiores comentários. Mas não podemos escapar à questão da mente e sua presença no momento da elaboração do poema. O próprio Valéry dirá:

Todo pensamento seria impossível se estivéssemos de todo presentes em cada instante; é necessário que o pensamento tenha uma certa liberdade, pela abstenção de uma parte dos nossos poderes.¹⁹

Mas, perguntaríamos, comporiam também a poética de Valéry conceitos que lhe são caros, como, *rigor* e *exatidão*?

Tomemos dois poemas amplamente conhecidos: *Le cimetière marin* e *Fragments du Narcisse*. Abre o primeiro desses poemas o seguinte verso:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes —

Há uma imagem nítida: um lugar, a tranqüilidade, os pombos. Nada impede que com esses elementos se componha algo preciso. Contudo, na continuação do poema, já não nos poderíamos sentir tão à vontade para registrar a mesma nitidez de propósitos; os elementos que vão compor outros versos não nos deixam um lugar para, propriamente, algo como *precisão* e *rigor*. Tomemos, por exemplo, este que é um dos mais belos versos já escritos:

La mer, la mer, toujours recommencée!

Podemos ver que há o mar, o mar, sempre o mar. Uma imagem constante, a constância. Mas será isso o suficiente para que três gerações de leitores sensíveis se encantem e se encantem? Ou seria o *toujours recommencée* a embalar-nos arquétipos de memórias? Não seriam, melhor — como gosta de dizer Octavio Paz —, o som e o significado dançando de mãos dadas?

Mais que todos, Valéry, criador da expressão *poésie pure*, conhecia a carga poética de uma palavra.²⁰ Aquele que fez sua adivisa de Da Vinci, *ostinato rigore*, não confundia certos limites. Os limites mesmo da poesia. O gesto do samurai, simbólico ou real. A palavra precisa, que define, vivifica, faz aflorar.

Há, pois, que perceber de uma maneira especial versos como:

La nuit vient sur ma chair lui souffler que je t'aime —

Nymphes! Si vous m'aimez, il faut toujours dormir!

Ou — o mais perfeito, talvez, de todos os fragmentos poéticos:

Que tu brilles enfin, terme pur de ma course! —

carregados todos eles dessa imponderável precisão da emoção mais pura, pô de mésons onde bailam estrelas.

NOTAS

¹ D.T. SUZUKI. Sobretudo *Ensayos sobre budismo zen*. Buenos Aires, Kier, 1975; *Introdução ao zen-budismo*. Rio, Civilização Brasileira, 1961; e, com outros autores, *Zen-budismo e psicanálise*. S. Paulo, Cultrix, 1978.

² Cf. H. PARMELIN. *Habla Picasso*. p.15.

³ N. FRYE *Anatomia da crítica*. p.92.

⁴ D.T. SUZUKI. et alii. *Zen-budismo e psicanálise*. p.28.

⁵ I. CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*. p.71.

⁶ Id. p. 72.

⁷ M. HEIDEGGER, *Lettre sur l'humanisme*. p. 29: "La libération du langage des liens de la grammaire en vue d'une articulation plus originelle de ses éléments est réservée à la poésie."

⁸ G. STEINER. *As idéias de Heidegger*. p.87.

⁹ E. CASSIRER. *Antropologia filosófica*. p.232.

¹⁰ Id. p. 264.

¹¹ Id. p. 265.

¹² E. CASSIRER. *Mito e linguagem*. p.115.

- ¹³ P. VALÉRY. Cf. *Variété*. p.23.
- ¹⁴ Apud Hytier, J. *La poétique de Valéry*. p.133.
- ¹⁵ Cf. *Variété* (in Charmes, p.21. Cf. também Poésies Choiesies, Hachette, p.89: "Qui dit exactitude et style, invoque le contraire du songe".
- ¹⁶ Calvino I. Op. cit. p. 80/81, considerava Valéry "o poeta do rigor impassível da mente", aquele que, em nosso século, melhor definiu "a poesia como tensão para a exatidão."
- ¹⁷ Valéry diria melhor: a pureza. Cf. Charmes, p.21: "La pureté est le resultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la forme n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression."
- ¹⁸ Apud A. BOSI. *O ser e o tempo da poesia*. p.83.
- ¹⁹ Id. Ibid. p.85.
- ²⁰ Cf. R. MONESTIER. Notice. In Charmes, p.17: " Peu de poètes ont été plus sensibles à la 'charge poétique' des mots, indépendamment de leur contenu intellectuel, et ont su tirer des effets plus variés du rythme, de l'assonance de l'allitération, que Valéry considérait comme 'la substance même de la poésie'".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.83.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p.80,81.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p.71.
- CASSIRER, E. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977. p.232.
- CASSIRER, E. *Mito e linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.115.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p.92.
- HEIDEGGER, M. *Lettre sur l'humanisme*. Paris: Aubier, 1964. p.29
- HYTIER, J. *La poétique de Valéry*. Paris: A Colin, 1970. p.133.
- MONESTIER, R. Notice. In *Charmes*, Larousse, 1958. p.17
- PARMELIN, H. *Habla Picasso*. Barcelona: G.Gili, 1973. p.15.
- SUZUKI, D.T. *Ensayos sobre budismo zen*. Buenos Aires: Kier, 1975.
- _____. *Introdução ao zen-budismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- SUZUKI, D.T. et alii. *Zen-budismo e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- STEINER, G. *As idéias de Heidegger*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- VALÉRY, P. *Variété*. In *Charmes*. Paris: Larousse, 1958.