

Paul Valéry

VARIEDADES

Organização e introdução
João Alexandre Barbosa

Tradução
Maiza Martins de Siqueira

Posfácio
Aguinaldo Gonçalves

SBD-FFLCH-USP



257814

ILUMI/URAS

Contudo, apesar das pesquisas e das criações admiráveis, o hábito adquirido de julgar os versos de acordo com a prosa e sua função, de avaliá-los, de alguma forma, *conforme a quantidade de prosa que contêm*; o temperamento nacional tendo-se tornado cada vez mais *prosaico* desde o século XVI; os erros espantosos de ensino literário; a influência do teatro e da poesia dramática (ou seja, da *ação* que é essencialmente *prosa*) perpetuam muitos absurdos e muitas práticas que testemunham a ignorância mais estrepitosa das condições da poesia.

Seria fácil organizar uma tabela dos "critérios" do espírito antipoético. Tratar-se-ia da lista das maneiras de analisar um poema, de julgá-lo e de falar dele, que constituem manobras diretamente opostas aos esforços do poeta. Transportadas para o ensino, onde são regras, essas operações inúteis e bárbaras tendem a arruinar o sentido poético desde a origem até a noção do prazer que ele poderia dar.

Distinguir no verso o conteúdo e a forma; um tema e um desenvolvimento; o som e o sentido; considerar a rítmica, a métrica e a prosódia como natural e facilmente separáveis da *própria expressão verbal*, das próprias *palavras e da sintaxe*; eis aí outros sintomas de não-compreensão ou de insensibilidade em matéria poética. *Colocar*, ou fazer *com que um poema seja colocado em prosa; fazer de um poema um material de instrução ou de exames* não são os menores atos de heresia. É uma verdadeira perversão esforçar-se assim para tomar em sentido oposto os princípios de uma arte quando se trataria, ao contrário, de introduzir os espíritos em um universo de linguagem que absolutamente não é o sistema comum das trocas de sinais por atos ou idéias. O poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras, sem dúvida, mas de forma nenhuma os mesmos valores. É exatamente o não-uso, o *não-dizer "que chove"* que é a sua função; e tudo o que afirma, tudo o que demonstra que ele não fala em prosa é bom para ele. As rimas, a inversão, as figuras desenvolvidas, as simetrias e as imagens, tudo isso, criações ou convenções, são igualmente meios de se opor à tendência prosaica do leitor (como as "regras" famosas da arte poética têm o efeito de lembrar incessantemente ao poeta o *universo complexo* dessa arte). A impossibilidade de reduzir à prosa sua obra, a de *dizer* ou de *compreendê-la como prosa* são condições essenciais de existência, fora das quais essa obra não tem *poeticamente* qualquer sentido.

*

Após tantas propostas negativas, eu deveria agora entrar no positivo do tema; mas acharia pouco decente preceder uma antologia de poemas em que aparecessem as tendências e os modos de execução mais diferentes com uma exposição de idéias totalmente pessoais, apesar de meus esforços para conservar e compor apenas observações e raciocínios que podem ser refeitos por todo mundo. Nada mais difícil do que não sermos nós mesmos, ou do que sê-lo apenas até onde o quisermos.

PRIMEIRA AULA DO CURSO DE POÉTICA¹

Senhor Ministro,
Senhor Administrador,
Senhoras e Senhores,

Para mim é uma sensação muito estranha e muito emocionante subir nesta tribuna e começar uma carreira totalmente nova em uma idade em que tudo nos aconselha a abandonar a ação e a renunciar ao trabalho.

Agradeço, Senhores Professores, pela honra prestada ao acolher-me entre os Senhores e pela confiança que demonstraram, primeiramente na proposta que lhes foi submetida de instituir uma matéria intitulada *Poética* e, em seguida, naquele que a submeteu.

Os Senhores talvez tenham pensado que certas matérias, que não são propriamente objeto da ciência, e que não podem sê-lo em vista de sua natureza quase interior e de sua estreita dependência em relação às próprias pessoas que se interessam por elas, podiam, contudo, se não ser ensinadas, pelo menos comunicadas de alguma maneira como o fruto de uma experiência individual, que tem a duração de toda uma vida, e que, conseqüentemente, a idade era uma espécie de condição que, nesse caso muito particular, podia ser justificada.

Minha gratidão dirige-se também a meus colegas da Academia Francesa que se juntaram aos Senhores para apresentar minha candidatura.

Agradeço finalmente ao Senhor Ministro da Educação Nacional por haver concordado com a transformação desta cadeira, bem como por haver submetido ao Senhor Presidente da República o decreto de minha nomeação.

Senhores, eu nem poderia começar a explicação de minha tarefa se não testemunhasse antes meus sentimentos de reconhecimento, de respeito e de admiração pelo meu ilustre amigo, Senhor Joseph Bédier. Não há necessidade de lembrar aqui a glória e os méritos insígnos do sábio e do escritor, honra das Letras francesas, e não preciso falar de sua suave e persuasiva autoridade de administra-

1. Aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 10 de dezembro de 1937, publicado como folheto pelo autor e professores do Collège de France, 1938, e na *Introduction à la Poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

dor. Mas é difícil deixar de falar que foi ele, Senhores Professores, concordando com alguns dos Senhores, quem pensou naquilo que está se realizando hoje. Ele me seduziu com o encanto de sua Casa, que estava deixando, e foi quem me persuadiu a aceitar o fato de que eu poderia ocupar o lugar com o qual nada me levava a sonhar. Finalmente, foi em alguma conversa com ele que a própria rubrica desta cadeira desprende-se de nossa troca de questões e reflexões.

Meu primeiro cuidado deve ser o de explicar o nome "Poética", restabelecido por mim em um sentido totalmente primitivo, que não é o de seu uso. Ele me ocorreu e pareceu-me ser o único conveniente para designar o gênero de estudos que estou me propondo a desenvolver neste curso.

Ouve-se normalmente esse termo em todas as exposições ou compilações de regras, de convenções ou de preceitos relativos à composição dos poemas líricos e dramáticos ou à construção dos versos. Mas podemos achar que ele já envelheceu o suficiente nesse sentido, com o próprio objeto, para dar-lhe um outro emprego.

Todas as artes admitiam, recentemente, ser submetidas, de acordo com a natureza de cada uma, a certas formas ou modos obrigatórios que se impunham a todas as obras do mesmo gênero e que podiam e deviam ser ensinadas como acontece com a sintaxe de uma linguagem. Não se admitia que os efeitos passíveis de serem produzidos por uma obra, por mais fortes ou felizes que fossem, fossem garantia suficiente para justificar essa obra e assegurar-lhe um valor universal. Reconheceu-se muito cedo que em cada arte havia práticas a serem recomendadas, observâncias e restrições favoráveis ao maior sucesso do desígnio do artista, e que era de seu interesse conhecê-las e respeitá-las.

Mas, aos poucos, em nome da autoridade de homens muito ilustres, a idéia de uma espécie de legalidade introduziu-se e substituiu as recomendações de origem empírica do início. Racionalizou-se e o rigor da regra formou-se. Ela foi expressa em fórmulas precisas; a crítica se armou; e seguiu-se esta conseqüência paradoxal, de que uma disciplina das artes, que opunha aos impulsos do artista dificuldades racionais, conheceu uma grande e durável reputação por causa da extrema facilidade que ela fornecia para o julgamento e a classificação das obras, através da simples referência a um código ou a um cânon bem definido.

Uma outra facilidade resultava dessas regras formais para aqueles que sonhavam em produzir. Condições muito rígidas, e mesmo muito severas, dispensam o artista de uma série de decisões das mais delicadas, aliviando-o de muitas responsabilidades em matéria de forma, ao mesmo tempo que o excitam às vezes a invenções às quais uma total liberdade nunca o levaria.

Mas, deplorando-a ou deleitando-se com ela, a era de autoridade nas artes há muito tempo está terminada, e a palavra "Poética" só desperta agora a idéia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego — *poético* —, do qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, finalmente, 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 o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir.

Como o ato físico do qual eu falava, todas as obras podem ou não levar à meditação sobre essa produção e originar ou não uma atitude interrogativa mais ou menos pronunciada, mais ou menos exigente, que a transforma em problema.

Um estudo assim não é uma imposição. Podemos julgá-lo inútil e podemos até achar que essa pretensão é quimérica. Além disso: certas pessoas acharão essa pesquisa não apenas inútil, mas também prejudicial; e talvez até sintam-se obrigadas a considerá-la assim. Admite-se, por exemplo, que um poeta possa legitimamente temer alterar suas virtudes originais, sua força imediata de produção pela análise que fizer. Instintivamente ele se recusa a aprofundá-las de outra forma que não através do exercício de sua arte e a dominá-las completamente através do raciocínio demonstrativo. Poder-se-ia acreditar que nosso ato mais simples, nosso gesto mais familiar não poderia ser realizado, e que o menor de nossos poderes seria um obstáculo se tivéssemos que trazê-lo à mente e conhecê-lo a fundo para exercê-lo.

Aquiles não pode vencer a tartaruga se estiver sonhando com o espaço e com o tempo.

Contudo, pode acontecer, ao contrário, que se adquira por essa curiosidade um interesse tão vivo, que se atribua uma importância tão grande em segui-la, que sejamos levados a considerar com mais complacência, e até com maior paixão, a *ação que faz* do que a *coisa feita*.

É neste ponto, Senhores, que minha tarefa deve se diferenciar necessariamente daquela realizada pela História da Literatura de um lado, e pela Crítica dos textos e das obras do outro lado.

A História da Literatura procura as circunstâncias externamente atestadas, nas quais as obras foram compostas, manifestaram-se e produziram seus efeitos. Ela nos informa sobre os autores, sobre as vicissitudes de suas vidas e obras, na qualidade de coisas visíveis e que deixaram vestígios que podem ser levantados, coordenados e interpretados. Ela recolhe as tradições e os documentos.

Não preciso lembrar-lhes com que erudição e que originalidade de opiniões esse ensinamento foi aqui mesmo ministrado por seu eminente colega, Senhor Abel Lefranc. Mas o conhecimento dos autores e de sua época, o estudo da sucessão dos fenômenos literários pode apenas levar-nos a conjecturar sobre o que deve ter se passado no íntimo daqueles que fizeram o que foi preciso para conseguir inscrever-se nos anais da História das Letras. Se o conseguiram foi pelo concurso de duas condições que sempre podem ser consideradas como independentes: uma é necessariamente a própria produção da obra; a outra, a produção de um certo *valor* da obra por aqueles que a conheceram, experimentaram a obra produzida, que lhe impuseram a fama e garantiram a transmissão, a conservação, a vida posterior.

Acabo de usar os termos “valor” e “produção”. Vou parar aí um instante.

Se quisermos fazer uma exploração no campo do espírito criador, não devemos ter medo de nos demorar um pouco nas considerações mais gerais, que são aquelas que nos permitirão um avanço sem sermos obrigados a voltar sobre nossos passos e que nos oferecerão também o maior número de analogias, ou seja, o maior número de expressões aproximadas para a descrição de fatos e de idéias que escapam, pela própria natureza na maioria das vezes, de qualquer tentativa de definição direta. E por isso faço a observação sobre este empréstimo de algumas palavras tomadas da Economia: será cômodo, talvez, reunir sob os únicos nomes *produção* e *produtor* as diversas atividades e os diversos personagens com que teremos de nos ocupar se quisermos tratar do que têm em comum, sem distinção entre suas diferentes espécies. Também será cômodo, antes de especificar que falamos de leitor, ou de ouvinte ou de espectador, misturar todos esses cúmplices das obras de todos os gêneros, sob o nome econômico de *consumidor*.

Quanto à noção de valor, sabe-se que ela desempenha no universo do espírito um papel de primeira importância, comparável ao que desempenha no mundo econômico, embora o valor espiritual seja muito mais sutil que o econômico, pois está ligado a necessidades infinitamente mais variadas e não enumeráveis, como o são as necessidades da existência fisiológica. Se ainda conhecemos a *Iliada*, e se o ouro permaneceu, depois de tantos séculos, um corpo (mais ou menos simples) mas bastante extraordinário e geralmente venerado, é porque a raridade, a inimitabilidade e algumas outras propriedades distinguem o ouro e a *Iliada*, tornando-os objetos privilegiados, padrões de *valor*.

Sem insistir em minha comparação econômica, é claro que a idéia de trabalho, as idéias de criação e de acúmulo de riquezas, de oferta e de demanda, apresentam-se muito naturalmente no campo que nos interessa.

Tanto pelas semelhanças como pelas diferentes aplicações, essas noções de mesmos nomes lembram-nos que em duas ordens de fatos, que parecem muito distantes entre si, se colocam problemas da relação das pessoas com o meio social. Aliás, como existe uma analogia econômica, e pelos mesmos motivos, existe também uma analogia política entre os fenômenos da vida intelectual organizada e os da vida pública. Existe uma política completa do poder intelectual, uma política interna (entenda-se muito interna) e uma política externa, sendo essa última da competência da História literária, da qual ela deveria constituir um dos principais objetos.

Política e Economia assim generalizadas são então noções que, desde o nosso primeiro olhar para o universo do espírito, e quando podíamos esperar considerá-lo como um sistema perfeitamente isolável durante a fase de formação das obras, se impõem e parecem profundamente presentes na maior parte dessas criações, e sempre iminentes na vizinhança desses atos.

No próprio seio do pensamento do erudito ou do artista mais absorvido em sua procura, e que parece o mais retraído em sua própria esfera, em colóquio com o que há de mais *seu* e de mais impessoal, existe não sei que pressentimento das

reações externas que serão provocadas pela obra em formação: o homem dificilmente está sozinho.

Essa ação de presença deve sempre ser suposta sem medo de errar: mas ela está tão sutilmente composta com os outros fatores da obra, às vezes disfarçando-se tão bem, que é quase impossível isolá-la.

Sabemos, contudo, que o verdadeiro sentido de tal escolha ou de tal esforço de um criador está freqüentemente *fora* da própria criação e resulta de uma preocupação mais ou menos consciente do efeito que será produzido e de suas conseqüências para o produtor. Assim, durante o trabalho, o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros. E então, em nossas reflexões sobre uma obra, podemos tomar uma ou outra dessas duas atitudes que se excluem. Se pretendemos proceder com o máximo rigor admitido por tal matéria, devemos nos obrigar a separar com muito cuidado nossa procura da geração de uma obra de nosso estudo sobre a produção de seu valor, ou seja, dos efeitos que podem ser originados aqui ou ali, nesta ou naquela cabeça, nesta ou naquela época.

Para demonstrar isso, basta observar aqui que o que se pode realmente saber, ou acreditar saber, em todos os campos é apenas o que podemos ou *observar* ou *fazer* nós mesmos, e que é impossível reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para essa obra. Não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. A obra para um é o *termo*; para o outro, a *origem* de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos entre si quanto quisermos.

É preciso concluir que qualquer julgamento anunciando uma relação de três termos entre o produtor, a obra e o consumidor — e os julgamentos desse gênero não são raros na crítica — é um julgamento ilusório que não pode ter qualquer sentido, sendo arruinado assim que se aplica a reflexão. Podemos considerar apenas a relação da obra com seu produtor, ou então a relação da obra com aquele que é modificado por ela, uma vez pronta. A ação do primeiro e a reação do segundo nunca podem ser confundidas. As idéias que ambos fazem da obra são incompatíveis.

Resultam daí surpresas muito freqüentes, sendo algumas vantajosas. Há mal-entendidos criadores. E há uma grande quantidade de efeitos — e dos mais fortes — que exigem a ausência de qualquer correspondência direta entre as duas atividades interessadas. Tal obra, por exemplo, é o fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas. Exigiu meses, e até anos, de reflexão e pode supor também a experiência e as aquisições de uma vida inteira. Ora, o efeito dessa obra será declarado em alguns instantes. Um olhar bastará para apreciar um monumento considerável, para sentir o choque. Em duas horas, todos os cálculos do poeta trágico, todo o trabalho consumido para ordenar sua peça e formar cada verso um por um; ou então todas as combinações de harmonia e de instrumentos construídas pelo compositor; ou

então todas as meditações do filósofo e os anos durante os quais ele atrasou, reteve seus pensamentos, esperando perceber e aceitar a ordem definitiva, todos esses atos de fé, todos esses atos de escolha, todas essas transações mentais vêm, finalmente, no estado de obra concluída, comover, surpreender, deslumbrar ou desconcertar o espírito do *Outro*, bruscamente submetido à excitação dessa enorme carga de trabalho intelectual. Existe, nesse caso, uma ação de *desmedida*.

Pode-se (muito grosseiramente, entenda-se) comparar esse efeito ao da queda, em alguns minutos, de uma massa que tivesse sido erguida, fragmento por fragmento, para o alto de uma torre, sem que se considerasse o tempo nem o número de viagens.

Obtém-se assim a impressão de uma força sobre-humana. Mas o efeito, os Senhores sabem, nem sempre se produz; acontece, nesse mecanismo intelectual, de a torre ser muito alta, a massa, muito grande e de observar-se um resultado nulo ou negativo.

Suponhamos, ao contrário, o grande efeito produzido. As pessoas que o sentiram e que foram como que vencidas pela força, pelas perfeições, pelo número de lances felizes, de belas surpresas acumuladas não podem, nem *devem*, imaginar todo o trabalho interno, as possibilidades consideradas, os longos levantamentos de elementos favoráveis, os raciocínios delicados, cujas conclusões adquirem a aparência de adivinhações, em uma palavra, a quantidade de vida interior que foi tratada pelo químico do espírito produtor ou selecionada no caos mental por um demônio à Maxwell; e essas pessoas são então levadas a imaginar um ser com imensos poderes, capaz de criar esses prodígios sem outro efeito além daquele que é necessário para emitir-se o que quer que seja.

O que a obra produz em nós, portanto, é incomensurável com nossas próprias faculdades de produção instantânea. Aliás, certos elementos da obra que vieram ao autor através de algum acaso favorável serão atribuídos a uma virtude singular de seu espírito. É assim que o consumidor, por sua vez, torna-se produtor: produtor, primeiramente, do valor da obra; e, em seguida, em virtude de uma aplicação imediata do princípio de casualidade (que, no fundo, é apenas a expressão ingênua de um dos meios de produção pelo espírito), torna-se produtor do valor do ser imaginário que fez o que ele admira.

Talvez, se os grandes homens fossem tão conscientes quanto grandes, não houvesse grandes homens por si mesmos.

Assim, e é onde eu queria chegar, esse exemplo, embora muito particular, faz-nos entender que a independência ou a ignorância recíproca dos pensamentos e das condições do produtor e do consumidor é quase essencial para o efeito das obras. O segredo e a surpresa freqüentemente recomendados pelos estratégicos em seus trabalhos ficam aqui naturalmente garantidos.

Em resumo, quando falamos de obras do espírito, entendemos ou o final de uma certa atividade, ou a origem de uma outra certa atividade, e isso provoca duas ordens de modificações comunicáveis, sendo que cada uma exige de nós uma acomodação incompatível com a outra.

Estamos considerando, portanto, uma obra como um *objeto*, puramente objeto, ou seja, colocando de nós mesmos apenas o que se pode aplicar indistintamente a todos os objetos: atitude bastante marcada pela ausência de qualquer produção de valor.

Que poder temos sobre esse objeto que, desta vez, não tem qualquer poder sobre nós? Mas temos um poder sobre ele. Podemos medi-lo de acordo com sua natureza espacial ou temporal, contar as palavras de um texto ou as sílabas de um verso; constatar que tal livro foi publicado em tal época; que esta composição de um quadro é uma cópia daquela outra; que há um hemistíquio em Lamartine que existe em Thomas, e que tal página de Victor Hugo pertence, desde 1645, a um obscuro Père François. Podemos salientar que tal raciocínio é um paralogismo; que este soneto está incorreto; que o desenho deste braço é um desafio à anatomia e tal emprego de palavras, insólito. Tudo isso é o resultado de operações que podemos comparar a operações puramente materiais, já que elas se relacionam a maneiras de superposição da obra, ou de fragmentos da obra, a algum modelo.

Esse tratamento das obras do espírito não as distingue de todas as obras possíveis. Coloca-as e retém-nas no âmbito das coisas e impõe-lhes uma existência *definível*. Eis o ponto que é preciso lembrar:

Tudo o que podemos definir logo se distingue do espírito produtor, opondo-se a ele. O espírito faz, ao mesmo tempo, o equivalente com uma matéria sobre a qual pode operar ou com um instrumento com o qual pode operar.

Aquilo que ele definiu bem, o espírito coloca então fora de seu alcance, e é nisso que mostra conhecer-se e confiar apenas em si mesmo.

Estas distinções na noção de obra, que acabo de propor, e que a dividem, não através da procura de sutileza, mas através da referência mais fácil a observações imediatas, tendem a pôr em evidência a idéia que me servirá para introduzir minha análise da produção das obras do espírito.

Tudo o que eu disse até aqui restringe-se a algumas palavras: *a obra do espírito só existe como ato*. Fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito. Transportem a estátua que vocês admiram para o país de um povo suficientemente diferente do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante. Um Partenon não passa de uma pequena carreira de mármore. E quando o texto de um poeta é utilizado como compilação de dificuldades gramaticais ou de exemplos, ele deixa imediatamente de ser uma *obra do espírito*, visto que o uso que se faz é inteiramente estranho às condições de sua produção, e que lhe é recusado, por outro lado, o valor de consumo que dá um sentido a essa obra.

Um poema sobre o papel nada mais é do que uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as suas possibilidades, existe uma, e uma apenas, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a *voz que existe* e a *voz que vem* e *que deve vir*. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a

única expressão verbal. Eliminam a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. O poema transforma-se em uma seqüência de sinais que só estão ligados por estarem materialmente traçados uns depois dos outros.

Por esses motivos não deixarei de condenar a prática detestável que consiste em abusar das obras mais bem-feitas para criar e desenvolver o sentimento da poesia nos jovens, em tratar os poemas como coisas, em cortá-los como se a composição nada fosse, em permitir, se não em exigir, que sejam recitados da forma que se conhece, empregados como provas de memória ou de ortografia; em uma palavra, em fazer abstração do essencial dessas obras, daquilo que as torna o que são, e não algo totalmente diferente, e que lhes dá sua virtude própria e sua necessidade.

É a execução do poema que é o poema. Fora dela, essas seqüências de palavras curiosamente reunidas são fabricações inexplicáveis.

As obras do espírito, poemas ou outras, relacionam-se apenas ao *que faz nascer o que as fez nascer elas mesmas*, e absolutamente a nada mais. Sem dúvida podem manifestar-se divergências entre as interpretações poéticas de um poema, entre as impressões e os significados, ou melhor, entre as ressonâncias provocadas em um outro pela ação da obra. Mas eis que essa observação banal deve tomar, com a reflexão, uma importância de primeira grandeza: essa diversidade possível dos efeitos legítimos de uma obra é a própria marca do espírito. Ela corresponde, aliás, à pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho de produção. É que qualquer ato do próprio espírito está sempre como que acompanhado por uma certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível.

Perdoem-me essa expressão. Não encontro outra melhor.

Coloquemo-nos no estado para o qual nos transporta uma obra, daquelas que nos obrigam a desejá-las mais, quanto mais as possuímos, ou quanto mais elas nos possuem. Encontramo-nos então divididos entre sentimentos nascentes, cuja alternância e contraste são bem notáveis. Sentimos, por um lado, que a obra que age em nós convém-nos tão proximamente que não podemos concebê-la de outra forma. Mesmo em alguns casos de supremo contentamento, sentimos que estamos nos transformando de alguma maneira profunda para sermos aquele cuja sensibilidade é capaz de tal plenitude de delícia e de compreensão imediata. Mas sentimos com a mesma intensidade, e como que através de um outro sentido, que o fenômeno que causa e desenvolve em nós esse estado, que nos inflige sua força, poderia não existir, e até que não deveria existir, classificando-se no improvável.

Enquanto nosso prazer ou nossa alegria está forte, forte como um fato, a existência e a formação do meio, da obra geradora de nossa sensação parecem-nos acidentais. Essa existência parece o efeito de um acaso extraordinário, de um dom suntuoso do destino, e é onde (não esqueçamos de observá-lo) uma analogia particular revela-se entre este efeito de uma obra de arte e aquele de certos aspectos da natureza: acidente geológico ou combinações passageiras de luz e vapor no céu da noite.

Às vezes não podemos imaginar que um certo homem como nós seja o autor

de uma graça tão extraordinária, e a glória que lhe damos é a expressão de nossa impotência.

Mas qualquer que seja o detalhe desses jogos ou desses dramas que ocorrem no produtor, tudo deve se acabar na obra visível e encontrar através desse mesmo fato uma determinação final absoluta. Esse fim é o resultado de uma seqüência de modificações internas, tão desordenadas quanto quisermos, mas que devem necessariamente resolver-se no momento em que a mão age, em um comando único, feliz ou não. Ora, esta mão, esta ação externa, resolve necessariamente, bem ou mal, o estado de indeterminação de que falava. O espírito que produz parece estar em outra parte, procurando imprimir em sua obra características completamente opostas às suas próprias. Ele parece estar fugindo, em uma obra, da instabilidade, da incoerência, da inconseqüência que reconhece em si e que constituem seu regime mais freqüente. E, portanto, age contra as intervenções em todos os sentidos e de todas as espécies pelas quais deve passar a todo instante. Reabsorve a variedade infinita dos incidentes: repugna as substituições medíocres de imagens, de sensações, de impulsos e de idéias que atravessam as outras idéias. Luta com o que é obrigado a admitir, produzir ou emitir; e, em suma, contra sua natureza e sua atividade acidental e instantânea.

Durante sua meditação, ele mesmo murmura em torno de seu próprio ponto de referência. Tudo é bom para que se divirta. Saint Bernard observa: "*Odoratus impedit cogitationem*". Mesmo na cabeça mais sólida, a contradição é a regra; a conseqüência correta é a exceção. E a própria correção é um artifício do lógico, artifício que consiste, como todos aqueles inventados pelo espírito contra si mesmo, em materializar os elementos do pensamento, o que ele chama de "conceitos", sob a forma de círculos ou de campos, em dar uma duração independente das vicissitudes do espírito a esses objetos intelectuais, pois a lógica, afinal, é apenas uma especulação sobre a permanência das observações.

Mas eis uma circunstância bem surpreendente: esta dispersão sempre iminente é importante e colabora com a produção da obra quase tanto quanto a própria concentração. O espírito da obra, que luta contra sua mobilidade, contra sua inquietude constitucional e sua diversidade própria, contra a dissipação ou a degradação natural de qualquer atitude especializada, encontra, por outro lado, nessa mesma condição, recursos incomparáveis. A instabilidade, a incoerência, a inconseqüência de que eu falava, que são para ele dificuldades e limites no seu trabalho de construção ou de composição contínua, são também tesouros de possibilidades nos quais ele pressente a riqueza nas proximidades do próprio momento em que se consulta. Para ele, são reservas das quais tudo pode esperar, razões para acreditar que a solução, o sinal, a imagem, a palavra que falta estão mais próximas do que pode imaginar. Ele sempre pode pressentir na penumbra a verdade ou a decisão procurada, que sabe estar à mercê de um nada, desse mesmo obstáculo insignificante que parecia distraí-lo e distanciá-lo indefinidamente.

Às vezes, o que desejamos ver surgir em nosso pensamento (e até uma simples lembrança) é como um objeto precioso que conservaríamos e apalparíamos

através de um tecido que o recobrisse e escondesse de nossos olhos. Ele é e não é nosso, e o menor incidente desvenda-o. Às vezes invocamos o que deveria ser, tendo-o definido através de condições. Solicitamo-lo, parados diante de não sei que conjunto de elementos que nos são igualmente iminentes e do qual nenhum se destaca ainda para satisfazer nossa exigência. Imploramos a nosso espírito uma manifestação de desigualdade. Apresentamo-nos nosso desejo como se opõe um ímã à confusão de um pó composto, da qual um grão de ferro desembaraçar-se-á de repente. Parece haver nessa ordem das coisas mentais algumas relações muito misteriosas *entre o desejo e o acontecimento*. Não quero dizer que o desejo do espírito crie uma espécie de campo bem mais complexo que um campo magnético, com o poder de solicitar o que nos convém. Essa imagem é apenas uma maneira de exprimir um fato de observação, para o qual voltarei mais tarde. Mas quaisquer que sejam a nitidez, a evidência, a força, a beleza do acontecimento espiritual que termina com nossa espera, que acaba com nosso pensamento ou dissipa a nossa dúvida, nada é ainda irrevogável. Aqui o instante seguinte tem poder absoluto sobre o produto do instante anterior. É porque o espírito reduzido a sua única substância não dispõe do acabado, e porque não pode absolutamente ligar-se ele próprio.

Quando dizemos que nossa opinião sobre tal assunto é definitiva, dizemo-lo para que ela fique assim: nós apelamos aos outros. O som de nossa voz garante-nos muito mais do que esse firme propósito interno que ela pretende sonoramente que formemos. Quando acreditamos ter acabado algum pensamento, nunca nos sentimos seguros de que poderemos retomá-lo sem aperfeiçoar ou arruinar o que havíamos capturado. É por onde a vida do espírito divide-se contra si mesma, tão logo aplique-se a uma obra. Qualquer obra exige ações voluntárias (embora sempre comporte uma quantidade de constituintes nos quais o que denominamos *vontade* não participa). Mas nossa vontade, nosso poder expresso, quando tenta voltar-se para nosso próprio espírito e fazer-se obedecer, sempre reduz-se a uma simples pausa, à manutenção ou então à renovação de algumas condições.

Na verdade, só podemos agir diretamente sobre a liberdade do sistema de nosso espírito. Baixamos o grau dessa liberdade, mas, quanto ao resto, quero dizer, quanto às modificações e às substituições possibilitadas por esse embargo, esperamos simplesmente que aquilo que desejamos produza-se, pois só podemos esperar. *Não temos qualquer meio para atingir exatamente em nós o que desejamos obter.*

Pois essa exatidão, esse resultado esperado, e nosso desejo são da mesma substância mental e talvez incomodem-se reciprocamente através de sua atividade simultânea. Sabe-se que freqüentemente acontece de a solução desejada chegar após um tempo de desinteresse no problema, como a recompensa da liberdade dada a nosso espírito.

O que acabo de dizer, e que se aplica mais especialmente ao produtor, é verdadeiro também para o consumidor da obra. Nesse, a produção do valor, que será, por exemplo, a compreensão, o interesse excitado, o esforço que ele despen-

derá para uma posse mais completa da obra, ocasionará observações análogas.

Atendo-me à página que devo escrever ou à que quero entender, entro, em ambos os casos, em uma fase de menor liberdade. Mas nos dois casos, essa restrição de minha liberdade pode apresentar duas formas completamente opostas. Algumas vezes, minha própria tarefa estimula-me a persegui-la e, longe de senti-la como uma punição, como um desvio do curso mais natural de meu espírito, entrego-me a ela e avanço com tanta vivacidade no caminho fixado pelo meu propósito que a sensação do cansaço diminui até o momento em que realmente obnubila de repente o pensamento, confundindo o jogo de idéias para reconstituir a desordem das trocas normais de curta duração, o estado de indiferença dispersiva e repoussante.

Mas outras vezes a coação fica em primeiro plano, a manutenção da direção, cada vez mais penosa, o trabalho torna-se mais sensível que seu efeito, o meio opõe-se ao fim, e a tensão do espírito deve ser alimentada por recursos cada vez mais precários e cada vez mais estranhos ao objeto ideal, cuja força e ação devem ser conservadas à custa de um cansaço rapidamente insuportável. Nesse caso, existe um grande contraste entre duas aplicações de nosso espírito. Ele vai me servir para mostrar aos Senhores que o cuidado tomado ao especificar que era preciso considerar as obras apenas como ato de produção ou de consumo estava apenas adequado ao que se pode observar; enquanto, por outro lado, ele nos fornece o meio para se fazer uma distinção muito importante entre as obras do espírito.

Entre essas obras, o uso cria uma categoria denominada obras de arte. Não é fácil tornar preciso esse termo, se é que necessitamos fazê-lo. Primeiramente nada distingo, na *produção* das obras, que me obrigue nitidamente a criar uma categoria da obra de arte. Encontro quase sempre nos espíritos atenção, tateios, clareza inesperada e noites obscuras, improvisações e tentativas, ou repetições muito insistentes. Em todos os lares do espírito, há fogo e cinzas; a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas. Artistas, eruditos, todos identificam-se no detalhe dessa vida estranha do pensamento. Pode-se dizer que, a todo instante, a diferença funcional dos espíritos em ação é indiscernível. Mas se pousarmos o olhar sobre os efeitos das obras acabadas, descobrimos em algumas uma particularidade que as agrupa, opondo-as a todas as outras. Essa obra, colocada à parte, divide-se em partes inteiras, sendo que cada uma comporta algo capaz de criar um desejo e de satisfazê-lo. A obra oferece-nos em cada uma de suas partes *o alimento* e *o excitante* ao mesmo tempo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte. Como recompensa do que lhe cedemos de nossa liberdade, dá-nos o amor pelo cativo que nos impõe e o sentimento de uma espécie deliciosa de conhecimento imediato; e tudo isso despendendo, *para nossa grande alegria*, nossa própria energia, evocada por ela de uma maneira tão adequada ao rendimento mais favorável de nossos recursos orgânicos, que a sensação do esforço se torna, ela mesma, inebriante, e sentimos-nos possuídos para sermos magnificamente possuídos.

Portanto, quanto mais nos dermos, mais iremos querer nos dar, acreditando receber. A ilusão de agir, de exprimir, de descobrir, de entender, de resolver, de vencer anima-nos.

Todos esses efeitos, que chegam algumas vezes ao prodígio, são absolutamente instantâneos, como tudo o que dispõe de sensibilidade; atacam pelo caminho mais curto os pontos estratégicos que comandam nossa vida afetiva, coagem, através dela, nossa disponibilidade intelectual, aceleram, suspendem ou até regularizam os diversos funcionamentos, cuja harmonia ou desarmonia dá-nos finalmente todas as modulações da sensação de viver, desde a calma absoluta até a tempestade.

O timbre do violoncelo, sozinho, exerce em muitas pessoas um verdadeiro domínio visceral. Há palavras cuja freqüência em um autor revela-nos estarem dotadas de ressonância de uma qualidade completamente diferente nele e, em conseqüência, de uma força positivamente criadora, que normalmente não possuem. Esse é o exemplo dessas avaliações pessoais, desses *grandes valores-para-um-só*, que certamente desempenham um lindo papel em uma produção do espírito onde a singularidade é um elemento de primeira importância.

Essas considerações servir-nos-ão para esclarecer um pouco a constituição da poesia, que é bastante misteriosa. É estranho que nos empenhemos em formar um discurso que deve observar condições simultâneas perfeitamente heteróclitas: *musicais, racionais, significativas, sugestivas*, que exigem uma ligação contínua ou conservada entre um ritmo e uma sintaxe, entre o *som* e o *sentido*.

Essas partes não têm relação concebível entre si. Precisamos dar a ilusão de uma intimidade profunda. *Para que tudo isso?* A observância dos ritmos, das rimas, da melodia verbal impede os movimentos diretos de meu pensamento, e eis que já não posso dizer o que quero... Mas *o que é então que quero?* Eis a questão.

Concluimos que, nesse caso, é preciso querer o que se deve querer, para que o pensamento, a linguagem e suas convenções, que foram tomadas emprestadas à vida exterior, o ritmo e as entonações da voz, que são diretamente coisas do ser, concordem, e que esse acordo exige sacrifícios recíprocos, sendo o mais notável aquele que o pensamento deve fazer.

Explicarei um dia como essa alteração é marcada na linguagem dos poetas, e que há uma linguagem poética na qual as palavras não são as palavras do uso prático e livre. Não se associam mais de acordo com as mesmas tendências; estão carregadas com dois valores simultaneamente comprometidos e de importância equivalente: o som e o efeito psíquico instantâneo. Elas evocam então esses números complexos dos geometras, e o agrupamento da *variável fonética* com a *variável semântica* dá origem a problemas de prolongamento e de convergência que os poetas resolvem de olhos vendados, mas eles os resolvem (e isto é essencial) de vez em quando... *De Vez em Quando*, eis a grande expressão! Eis a incerteza, eis a irregularidade dos momentos e dos indivíduos. Esse é o nosso fato fundamental. Será preciso voltar a ele com mais tempo, pois toda arte, poética ou não, consiste em defender-se contra essa irregularidade do momento.

Tudo o que acabo de esboçar nesse exame sumário da noção geral da obra deve me levar a indicar-lhes finalmente a determinação que escolhi com o intuito de explorar o imenso campo da produção das obras do espírito. Tentamos, em alguns instantes, dar aos Senhores uma idéia da complexidade dessas questões, nas quais se pode dizer que tudo intervém ao mesmo tempo e nas quais se combinam o que existe de mais profundo no homem com diversos fatores externos.

Tudo isso se resume nesta fórmula: na produção da obra, a ação vem sob a influência do indefinível.

Uma ação voluntária que, em cada uma das artes, é muito complexa, que pode exigir longos trabalhos, cuidados dos mais abstratos, conhecimentos muito precisos, vem adaptar-se na operação da arte a um estado do ser absolutamente irreduzível em si, a uma expressão acabada que não se relaciona com qualquer objeto localizável que possamos determinar e atingir através de um sistema de atos uniformemente determinados; e isso, conduzindo a esta obra, cujo efeito deve ser reconstituir em alguém um estado análogo — não digo semelhante (visto nunca sabermos muita coisa sobre ele), mas análogo ao estado inicial do produtor.

Assim, por um lado, *o indefinível* e, por outro, uma *ação* necessariamente acabada; por um lado, um *estado*, às vezes uma única sensação produtora de valor e de impulso, estado cuja única característica é não corresponder a qualquer termo acabado de nossa experiência; por outro lado, o *ato*, ou seja, a determinação essencial, já que um ato é uma escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível e uma introdução no universo do fato; e esse ato, freqüentemente produzido contra o espírito, com todas as suas exatidões; saído do instável, como Minerva totalmente armada, produzida pelo espírito de Júpiter, velha imagem ainda repleta de sentido!

No artista acontece realmente — é o caso mais favorável — de o mesmo movimento interno de produção dar-lhe ao mesmo tempo e indistintamente o impulso, o objetivo exterior imediato e os meios ou os dispositivos técnicos da ação. Geralmente estabelece-se um regime de execução durante o qual há uma troca mais ou menos viva entre as exigências, ou conhecimentos, as intenções, os meios, todo o mental e o instrumental, todos os elementos de ação — de uma ação cujo excitante não está situado no mundo em que estão situados os objetivos da ação comum e, conseqüentemente, não pode dar ensejo a uma previsão que determine a fórmula dos atos a serem realizados para atingi-la com segurança.

E é finalmente representando-me esse fato tão notável (embora muito pouco notado, parece-me), a *execução de um ato* como resultado, saída, determinação final de um estado inexprimível em termos acabados (ou seja, que anula exatamente a sensação de origem), que adotei a resolução de tomar como forma geral deste curso o tipo mais generalizado possível da ação humana. Achei que era preciso fixar a qualquer preço uma linha simples, uma espécie de via geodésica através das observações e das idéias de uma matéria inumerável, sabendo que, em um estudo até agora, que eu saiba, não abordado em seu conjunto, é ilusório procurar uma ordem intrínseca, um desenvolvimento sem repetição que permita

enumerar problemas de acordo com o progresso de uma variável, pois essa variável não existe.

Visto que o espírito está em causa, tudo está em causa; tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, e porque ignoramos, que daquilo que sabemos. Como poderia ser de outra forma? O campo que estou tentando percorrer é ilimitado, mas tudo se reduz às proporções humanas assim que tomamos o cuidado de mantermo-nos em nossa própria experiência, nas observações feitas por nós mesmos, através daquilo por que passamos. Esforço-me para nunca esquecer que cada um é a medida das coisas.

POESIA E PENSAMENTO ABSTRATO¹

Freqüentemente opõe-se a idéia de Poesia à de Pensamento e, principalmente, de "Pensamento Abstrato". Fala-se em "Poesia e Pensamento Abstrato" como se fala no Bem e no Mal, Vício e Virtude, Calor e Frio. A maioria acredita, sem muita reflexão, que as análises e o trabalho do intelecto, os esforços de vontade e de exatidão em que o espírito participa não concordam com essa simplicidade de origem, essa superabundância de expressões, essa graça e essa fantasia que distinguem a poesia, fazendo com que seja reconhecida desde as primeiras palavras. Se encontramos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um filósofo ou de um sábio. Alguns chegam a pensar que a meditação sobre sua arte, o rigor do raciocínio aplicado à cultura das rosas, só pode perder um poeta, já que o principal e o mais encantador objeto de seu desejo deve ser comunicar a impressão de um estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora que, pela virtude da surpresa e do prazer, possa subtrair indefinidamente o poema de toda reflexão crítica posterior.

É possível que essa opinião contenha alguma parte de verdade, embora sua simplicidade me faça suspeitar ser de origem escolar. Tenho a impressão de que aprendemos e adotamos essa antítese antes de qualquer reflexão e de que a encontramos totalmente estabelecida em nós no estado de contraste verbal, como se representasse uma relação nítida e real entre duas noções bem definidas. É preciso confessar que o personagem sempre apressado em acabar, que denominamos *nosso espírito*, tem um fraco pelas simplificações desse gênero, que lhe dão todas as facilidades para formar numerosas combinações e julgamentos, para desdobrar sua lógica e desenvolver seus recursos retóricos, para realizar, em suma, sua função de espírito da maneira mais brilhante possível.

Contudo, esse contraste clássico e como que cristalizado pela linguagem sempre pareceu-me brutal demais e, ao mesmo tempo, cômodo demais, estimulando-me a examinar mais de perto a coisa em si.

Poesia, Pensamento abstrato. Isso é dito rapidamente, e logo acreditamos ter

1. Conferência na Oxford University, publicada em folheto com esta menção: *The Zabaroff Lecture for 1939*, at the Clarendon Press, Oxford, 1939.