

**Leonardo Boiko**

*A poética de Valéry e a poesia haikai*

São Paulo

2011

Leonardo Boiko

*A poética de Valéry e a poesia haikai*

Trabalho de Literatura Comparada

Professor: Roberto Zular

Universidade de São Paulo

São Paulo

2011

Assim, por um lado, o *indefinível*, e por outro, uma *ação* claramente acabada...

---

—Paul Valéry

Esse duplo aspecto de imutabilidade e mutabilidade constitui a natureza fundamental da arte.

---

—Matsuo Bashō

## O longo ato da criação

Na sua *Primeira Aula do Curso de Poética*<sup>1</sup>, Paul Valéry propõe que a obra de arte, inclusive a obra literária, seja vista não como um produto pronto ou um objeto em si, mas sim como *ato*—ou melhor, como um par de atos independentes: o da criação e o da recepção<sup>2</sup>. Estes dois atos estão separados um do outro de maneira essencial, e o efeito da recepção de uma obra não pode ser mais do que um estado “análogo” (mas nunca idêntico) ao que provocou a criação.

Além desta estética de recepção, é interessante notar as características distintas que Valéry atribui aos dois atos; a criação é longa, e a recepção comparativamente concentrada, quase pontual; a obra de arte é, na sua criação, o término de um processo, e na recepção o começo de outro. Isso fica mais claro quando comparado com a noção de *voz*, que Valéry detalha em *Poesia e Pensamento Abstrato*<sup>3</sup>; o monólogo interno que define o pensamento, talvez a própria existência humana. Sobre essa voz, sobre o fluxo de pensamentos, o indivíduo não tem controle completo; ele pode apenas influenciar sua direção. Os atos de criação e recepção aparecem então como técnicas para obter um controle maior sobre a própria voz; o discurso literário é um mecanismo que *causa* determinada alteração na voz, ele “exige e provoca uma ligação contínua da voz que existe e da voz que vem-a-ser”. No caso do ato da criação, a idéia da obra existe como uma espécie de meta vaga ou farol distante, orientando os pensamentos do autor para fora de sua inércia ou entropia natural, fazendo-o explorar certos caminhos ou abandonar outros; daí a observação de Valéry, no *Pensamento*, que todo poeta precisa ser um crítico de primeira categoria (note-se que, ao contrário da tendência atual de super-especialização, Valéry foi ele próprio um poeta e também um crítico de estatura notável; mas o ponto aqui é que ele usa o pensamento crítico *enquanto* poeta, e vice-versa). Este processo de produção, de busca da obra que ainda não é, pode levar meses ou anos sem que seja efetivamente escrita uma palavra (uma etapa que Nietzsche chamou de “gestação”), no qual a idéia da obra guia a voz interna do indivíduo a se

---

<sup>1</sup>Valéry(1).

<sup>2</sup>Explorando uma metáfora econômica, os termos que Valéry emprega são “produção” e “recepção”.

<sup>3</sup>Valéry(2).

organizar em determinada forma; apenas quando esse processo está quase pronto é que ele desemboca no texto, cuja manifestação marca sua conclusão.

Em contraste, o ato da recepção é extremamente rápido, transmitindo em instantes aquela ordem na qual o autor investiu tanto tempo e esforço para construir. Valéry caracteriza a relação criação/recepção como “desmedida”, e atribui a ela a sensação perene de que o autor de um bom texto seria um “gênio” ou de alguma forma sobre-humano. Muitos escritores chegam a expressar vergonha de si mesmos perante o público; eles se sentem incapazes de corresponder às expectativas dos leitores, que só os conhecem pelo discurso aguçado e harmônico de suas obras, pelo que Valéry chamou de “Voz pura, ideal, capaz de comunicar uma idéia de algum *eu* notoriamente superior a mim”.

Tais propostas parecem se aplicar muito bem à literatura do mundo de Valéry, aos romances e longos poemas da tradição européia. Mas se pensarmos na literatura mundial, surgem interessantes contrastes, paralelos e contra-exemplos. Se tomarmos como exemplo o que deve ser a forma mais conhecida no Ocidente de poesia japonesa, os brevíssimos haicais<sup>4</sup>, à primeira vista poderíamos pensar que, do ponto de vista do ato criativo, ela funciona de forma diametralmente oposta à descrição de Valéry; o haikai típico é criado quase que instantaneamente, como uma espécie de cristalização do efeito que um evento ou sensação externa causou no poeta. Este ideal estético veio de muito antes do haikai (que desenvolveu-se a partir de Matsuo Bashō no século XVII); já no século IX surgiu, com Ki no Tsurayuki, o ideal das “folhas-das-palavras” ou *koto-no-ha*, que brotam do coração ou ser emocional (*kokoro*) como reflexo quase que espontâneo da interação deste com o mundo; um poeta compõe, diz Tsurayuki, da mesma forma que um sapo canta; a diferença é apenas sofisticação. O haikai foi um movimento parcialmente reformista, mas este princípio foi mantido; para Bashō, um poema seria superficial e falso se não viesse dos próprios objetos<sup>5</sup>.

Poderíamos pensar, então, que a produção do haikai seria concentrada e rápida; os poetas do haikai não descrevem em seu processo criativo aquele árduo período “gestacional”. Pensamos que esta discrepância é contudo superficial, e que um olhar mais atento revela que a proposta de Valéry, i.e. que o ato criativo exige um árduo e demorado processo de edição da voz mental, também se aplica ao haikai; mais ainda, é dele parte fundamental, e talvez este processo seja ainda mais extremo que na produção de um soneto ou romance.

---

<sup>4</sup>Em japonês, *haiku*; poemas curtos de dezessete “batidas” ou *morae*, formalmente incompletos, de voz sensorial e concreta, e com marcas de sazonalidade.

<sup>5</sup>Ueda(3), p.424.

## Pensamento abstrato

Ao enfatizar a espontaneidade da poesia ligada ao sensorial, é preciso tomar cuidado para não cair na armadilha comum de pensar que o haikai não faz uso do intelecto consciente e da edição posterior. Valéry, em seu artigo *Poesia e pensamento abstrato*<sup>6</sup>, desfaz a dicotomia entre os dois termos; afirma ele que, quando trabalha como poeta, ele precisa não apenas do “universo poético” da sensibilidade, mas também das “reflexões, decisões, escolhas e combinações” sem as quais o sentimento ficaria inerte como material sem arquiteto. Uma leitura cuidadosa das experiências dos poetas de haikai revela atitudes semelhantes. Em determinado relato, Bashō conta sobre como um monge, pensando confortá-lo de um estado deprimido, importunava-o sem parar com histórias inspiradoras, em um quarto de pensão no qual o poeta se esforçava visivelmente para tentar dar forma às experiências do dia<sup>7</sup>. Nos relatos da criação do famoso haikai do sapo, Bashō descreve uma análise crítica de diversas propostas para o primeiro verso, escolhendo a melhor abertura com base em seus efeitos. Evidência interna de natureza genética, o cuidado com a prosódia, a erudição das referências e diversos outros relatos demonstram que o processo comum de criação do haikai, como quiçá da maior parte da poesia do mundo, é análogo ao que Valéry chamou no *Pensamento* de “pêndulo oscilando entre voz e sentido”.

Valéry considera um poema eficaz como algo quase miraculoso, uma vez que ele precisa necessariamente fazer uso de um material essencialmente não-poético, acidental e utilitário: a língua comum. As palavras trazem consigo, indiferentes se na poesia ou fora dela, toda uma rede de associações, conotações, sons e significados mais ou menos aleatórios e que não têm *a priori* nenhuma ordem artística. Caberia ao poeta o trabalho de encaixar como puder as peças desse sistema e fazer tudo funcionar harmonicamente para determinado efeito. A poesia “simbolista” (usamos o rótulo relutantemente) de Valéry, densa e abstrata, é em tudo diferente da poesia tradicional japonesa, focada na elegância quase transparente da natureza<sup>8</sup>; mas, mesmo mundos aparte, esta também se deparou com o problema material das palavras. A solução encontrada seria talvez considerada bastante ingênua por Valéry: A voz da poesia *waka* tornou-se extremamente codificada, separada da linguagem comum, inclusive no vocabulário. Restringindo-se a termos “seguros” com conotações consideradas elegantes, o efeito obtido era mais ou menos garantido.

Porém, tal abordagem fatalmente resulta em esterilidade artística. Valéry descreve, na *Primeira aula*, um desenvolvimento parecido com as tradições poéticas ocidentais, que à sua maneira também acabaram criando fórmulas e preceitos que, se por um lado permitem uma avaliação segura dos poemas, por outro terminam por negar o próprio fundamento da literatura, que é a problematização que não cessa, o “indefinível”. Valéry não opta, contudo, pelo abandono completo do automatismo

---

<sup>6</sup>Valéry(2).

<sup>7</sup>Keene(4), p.97.

<sup>8</sup>Mas muitas vezes tornada obscura por abundantes e sutis referências a clássicos das tradições japonesa e chinesa.

surrealista; ele precisa dos dois lados, do pêndulo, dos materiais novos como do controle que só a técnica permite. A criação da forma poética que foi chamada posteriormente de *haiku* foi uma tentativa de resolver problemas análogos. À época de Bashō, a poesia tradicional estava esgotada em seus temas e técnicas; e havia também surgido uma poesia casual ou “sem espírito” (*mushin*), que se por um lado permitia uma nova abordagem, por outro descartava qualquer pretensão de literariedade ou significado. Com seu haikai, Bashō buscou também unificar os dois lados: Ele empregava vocabulário novo e temas cotidianos, mas não sem esforço consciente para atingir um “eterno”. Para Bashō, é preciso “colocar nos lugares corretos as palavras vulgares”—em essência, o mesmo trabalho descrito no *Pensamento*.

Em sua posteridade, Bashō foi descrito ora como conservador ou tradicionalista, ora como inovador radical; sina partilhada por Valéry, provavelmente porque ambos os pensadores foram além desta dicotomia simples. “Não siga os passos dos antigos”, disse Bashō aos seus alunos: “busque o que eles buscaram”<sup>9</sup>.

## Máquinas no mundo

Se buscarmos os conceitos que os próprios haicaístas usaram para descrever sua estética, um dos fundamentos é o *makoto* ou “sinceridade”, ideal proposto a partir de Onitsura<sup>10</sup>. Opondo-se à convencionalidade dos signos, das “prescrições incômodas e antiqüadas” que Valéry enxergou no rigor das fórmulas canônicas, os poetas do haikai se esforçaram para ver no objeto aquilo que era essencial a ele, para fugir da armadilha de empregar simples “preconceitos”. Para Bashō, “quando o sentimento não surge do objeto, estamos diante da dicotomia sujeito-objeto e não se atinge a essência da poesia”; ou, em fórmula mais pedagógica, “aprenda do bambu o que é do bambu, do pinheiro o que é do pinheiro”<sup>11</sup>. Ora, para que o sujeito seja capaz de compreender tão profundamente as características intrínsecas, o *suchness* do material que o cerca; para que ele seja capaz de perceber que “tudo é a lua”<sup>12</sup>, o que se torna necessário é que ele *cultive intencionalmente* a sua sensibilidade como poeta. Há um paralelo aqui com o ideal de Valéry: tornar-se um crítico da própria voz. Mas para Valéry (ao menos nos textos aqui referenciados, pois a obra crítica do escritor é longa e ele não tinha escrúpulos em se contradizer e se superar—) esta atitude crítica é orientada para um fim mais pontual: a construção de um poema eficaz. No haikai, como em muito da cultura oriental, o longo processo descrito por Valéry opera em um nível mais amplo do que a criação do poema particular<sup>13</sup>. E de fato vemos os autores

---

<sup>9</sup>Ueda(3).

<sup>10</sup>Keene(4), p.64.

<sup>11</sup>Suzuki(5), p.44.

<sup>12</sup>Ueda(3), p.423.

<sup>13</sup>O que seria de se esperar, afinal, dadas as suas dimensões minimalistas; Issa chegou a compor mais de vinte mil haicais, o que preclude, por necessidade, uma ponderação de muitos meses para cada um.

tradicionais descreverem esse processo como um trabalho interno de muitos anos; Shiki, por exemplo, afirmou que só foi capaz de realmente aplicar a noção de “solidão” (*sabi*) de Bashō depois de partir em viagem e experimentar na pele o que passou seu predecessor<sup>14</sup>. Apenas em cima da base que é este tipo de “treinamento espiritual” (*shūgyō*) é que a realidade pode revelar-se material adequado para a literatura; “é preciso manter a alma pura e elevada, e descer à vida do dia-a-dia” (Bashō); equivalentemente, para Valéry, é necessário uma colaboração íntima entre espírito e mundo externo, mediada necessariamente pelo corpo.

É verdade, então, que os versos de um haikai podem ser criados muito rapidamente; mas para que o autor tenha competência real em tal criação, para que sua poesia vá além de meros “jogos do intelecto”, ele precisa primeiro elevar sua sensibilidade muito além do comum. É esperado do *haijin*, do autor de haikai, que se torne crítico de si mesmo, que permaneça constantemente em alerta aos caminhos de sua voz interna; a “obra” que serve de farol distante para a alteração da voz não é um texto em específico, mas o próprio vir-a-ser. Se o poema para Valéry é uma máquina construída conscientemente para induzir estados poéticos específicos, pensamos que, no ideal do *haijin*, o poeta busca conscientemente reconstruir-se como uma máquina de produzir poemas.

Mas talvez, em última análise, a prática poética em Valéry tenha por fim um objetivo não tão estranho ao pensamento japonês; “se o espírito está em causa”, diz o autor, “tudo está em causa”; quando escreve, “já não posso dizer o que quero... Mas o que é então que quero? Eis a questão”<sup>15</sup>. Tal questão seria perfeitamente natural em um monastério zen-budista. Séculos depois do surgimento do haikai, Valéry teve excelente recepção como teórico e como poeta no Japão, onde foi influência pivotal, dentre outros, em Hideo Kobayashi, considerado o instaurador da crítica literária moderna no país.

---

<sup>14</sup>Beichman(6), p.45.

<sup>15</sup>Valéry(1).

## Referências Bibliográficas

- 1 VALÉRY, P. Primeira aula do curso de poética. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 187–200.
- 2 VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 201–218.
- 3 UEDA, M. Bashō and the poetics of "haiku". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, v. 21, n. 4, p. pp. 423–431, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/427098>>.
- 4 KEENE, D. *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era*. New York: Columbia University, 1999.
- 5 SUZUKI, T. Bashō e sua poética. *Estudos Japoneses*, São Paulo, v. 2, p. 41–46, 1979.
- 6 BEICHMAN, J. *Masaoka Shiki*. Tokyo: Kodansha, 1986.