



O CONCEITO DE SÍMBOLO NA ESTÉTICA SIMBOLISTA

Prof. Dr. Álvaro Cardoso Gomes¹
<http://lattes.cnpq.br/6053435400430128>

RESUMO – Este artigo trata dos vários conceitos de símbolo, de acordo com o movimento literário do Simbolismo, que aconteceu no final do século XIX. Procurando diferenciá-lo do símbolo comum, de modo geral confundido com um simples signo, o texto termina por não só lhe apontar as origens místicas, como também por apontá-lo como um meio de prolongar as emoções ao máximo.

PALAVRAS-CHAVE – símbolo, Simbolismo, signo, correspondências, sugestão, emoção.

ABSTRACT – This article deals with various concepts of symbol, according to the late 19th century literary movement of Symbolism. This article analyzes the distinction between the common symbol, generally mistaken for a plain sign, and the symbol of mystical origins, whose role is to maximally prolong emotions.

KEYWORDS – symbol, Symbolism, sign, correspondence, suggestion, emotion.

79

Se as fontes remotas do Simbolismo se encontram no esoterismo de Swedenborg, no transcendentalismo e no controle da emoção poética, conforme as lições de Poe, as fontes próximas encontram-se em Baudelaire, cuja poesia se caracteriza por uma dupla tendência. Dupla tendência porque, de um lado, renega o idealismo romântico, a poesia bucólica do passado, o mundo dos bons sentimentos e, de outro, inaugura a modernidade, quando instaura o grotesco e canta a beleza do mal. Num dos projetos de prefácio para a edição de 1861 de *Les fleurs du mal*, Baudelaire escreveu:

Poetas ilustres tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável, porque a tarefa era mais difícil, extrair a beleza do Mal (1967, p. 248).

¹ Professor Titular da USP e coordenador do mestrado interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, é também crítico literário e romancista.



Esse culto do mal chega a contaminar o próprio amor, como observa Baudelaire num de seus textos em prosa: “a suprema volúpia do amor está em saber que se faz o mal. Desde que nascem que tanto o homem como a mulher sabem que é no mal que se encontra toda a volúpia” (1982, p. 53). A rejeição do bem pela poeta implica rejeição também dos postulados cristãos que serviram de inspiração para os românticos e de todos os sentimentos ligados ao Cristianismo, como a piedade, o sentimentalismo e o confessionalismo do sujeito. Com seu satanismo, Baudelaire como que instaura um Cristianismo às avessas – daí sua paixão pelo mórbido, sua atração pelos “objetos repugnantes”, em que vê “encantos” (“*Au lecteur*”, 1967, p. 5), pela mulher depravada, pela cortesã, a quem vê como seu duplo, ser maldito, à margem dos bons costumes, da sociedade. Sendo assim, em vez de querer provocar no leitor os sentimentos positivos, sensações de deleite, Baudelaire, lança-lhe à cara um “livro saturniano, /Orgiaco e melancólico” (“*Epigraphe par un livre condamné*”, 1967, p. 34).

80

Ao desejar um público novo, um leitor que não seja nem bucólico, nem homem de bem, e nem pacífico, Baudelaire cria uma nova poética fundada no grotesco: “a combinação do grotesco com o trágico pode ser tão agradável ao espírito como as dissonâncias o são às pessoas com um gosto musical saturado”. (1982, p. 55). Ora, ao comparar o efeito do grotesco (combinado ao trágico) com as dissonâncias musicais, Baudelaire está fazendo a defesa do irregular em arte:

Só o que possui uma ligeira incorreção nos desperta profundamente os sentidos: donde se pode concluir que a irregularidade, isto é, a surpresa, o espanto, o inesperado constituem parte essencial e característica da beleza (*ibidem*).

A dissonância será, portanto, uma das vertentes do Simbolismo, presente tanto nas imagens alucinadas de um Rimbaud, que antecipam o Surrealismo, quanto no onirismo imagético de Mallarmé, que revolucionará a poesia, antecipando a modernidade.² Ao querer

² Virginia Woolf, em seu romance *O Quarto de Jacob*, tece idêntica reflexão à de Baudelaire sobre o irregular, quando faz um comentário a respeito da arte grega: “(Jacob) notou leve irregularidade das linhas dos degraus, que o ‘senso artístico dos gregos preferia a uma precisão matemática’, dizia o livro-guia” (1980, p. 172).



provocar o leitor com o inesperado, Baudelaire (e também os grandes poetas que o sucederam, Rimbaud e Mallarmé), revolucionará o conceito de Beleza, não mais concebida de modo absoluto, não mais concebida como algo preso à perfeição das formas, à harmonia das linhas. A dissonância é, pois, que retirará, com o espanto e a surpresa, o leitor do marasmo, da letargia provocada pela mesmice, pela rotina da vida cotidiana. Com isso, Baudelaire investe contra a arte fria e desapaixonada dos parnasianos, que visavam a envolver o leitor com a harmonia de formas e com um conceito de Beleza que se sustentava na regularidade. O efeito dissonante, causado pelo grotesco, pela irregularidade, será perseguido pelos simbolistas, ora por meio de saltos bruscos nas composições poéticas, que nem sempre deixam claros os nexos explicativos, ora por meio de aproximações inusitadas de sensações ou mesmo de objetos do mundo sensorial. Em suma, o que já se encontra em Baudelaire, quando ainda vicejavam as audácias românticas e os projetos parnasianos, é a criação de um novo conceito de Beleza, que provocará no leitor dois tipos de reação frente à poesia simbolista: um, positivo, de encantamento, de êxtase; outro, negativo, porque essa poesia lhe fere os sentimentos, seus conceitos de bom gosto e porque também não lhe abre as portas do paraíso.

81

Contudo, uma questão ainda se impõe, quando se examina o transcendentalismo em Baudelaire, pedra toque de todo Simbolismo: como que um poeta que rejeita o idealismo cristão pode se apegar aos princípios místicos de um Swedenborg? Em realidade, a que Baudelaire faz é reinterpretar o místico sueco e criar um transcendentalismo imanente, de modo que a aliança da matéria e do espírito se processe nos limites da Terra, sem que o poeta deseje alcançar os espaços celestes. Mas vamos examinar a base da doutrina esotérica de Swedenborg, para que esse postulado fique mais claro. Em sua obra **De Coelo et de Inferno**, de 1758, o filósofo expõe o que entende por “correspondências”:

89. Dir-se-á de início a que é a Correspondência: Todo o mundo natural corresponde ao Mundo espiritual, e não somente o Mundo natural no senso comum, mas ainda em cada uma das coisas que o compõem: assim, cada coisa que, no Mundo natural, existe em conformidade com uma coisa espiritual, é chamada Correspondente. É preciso que se saiba que o Mundo natural existe e subsiste em conformidade com o Mundo espiritual, absolutamente como o efeito em relação à sua causa eficiente. Nomeia-se



Mundo natural toda essa extensão que existe sob o Sol e recebe dele o calor e a luz, e a este Mundo pertencendo todas as coisas que nele subsistem; o Mundo espiritual é o Céu, e a este Mundo pertencem tudo o que está nos Céus.

101. Em uma palavra, todas as coisas que existem na Natureza, desde a menor à maior, são Correspondências. São Correspondências, porque o Mundo natural com tudo o que o constitui, existe e subsiste em conformidade com o Mundo espiritual, e um e outra em conformidade com o Divino: é dito também que ele subsiste, porque tudo subsiste em conformidade com o que existe, porque a substância é uma perpétua existência, e porque nada pode subsistir por si mesmo; mas toda coisa subsiste em conformidade a uma anterior a si, isto é, em conformidade com a Primeira, da qual ela não pode por consequência ser separada, sem perceber e sem se dissipar inteiramente (1872, p. 56 e 64).

A obra de Swedenborg tem um princípio platônico, na medida em que ele concebe os protótipos, os arcanos e na medida em que concebe a realidade de um modo dual, no instante em que diz que tanto o Mundo Espiritual quanto o Mundo natural emanam do que chama de Divino. Em suma, tudo é criação de uma divindade, e o Mundo natural é efeito de uma causa que é o Mundo espiritual. Ainda; a primeira corresponde ao espaço celeste, o segundo, os terrenos e a tudo o que existe sob o Sol. Como um existe em conformidade com o outro, resulta daí a ideia das Correspondências, ou seja, como vasos comunicantes, tais Mundos mantêm entre si perfeitas interdependências, de maneira que se pode traduzir uma pela outra, bastando decifrar o que, um é símbolo do outro. Swedenborg introduz o princípio de que tudo quanto existe no Mundo natural não passa de símbolos de uma verdade oculta, esta sim, o espelho do Divino. Partindo desse pensamento dual, verifica-se que o restante da obra de Swedenborg é espécie de manual esotérico que procura interpretar os símbolos existentes, dando-lhes assim um estatuto espiritual. Seria, pois, tarefa do homem sábio interpretar a Natureza, visando ao Mundo espiritual, oculto atrás das aparências, para poder comungar com a Divindade.

É essa doutrina que Baudelaire poetizará em “*Correspondances*”:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;



L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec regards familiers.

Comme de de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté;
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbais, verts comme les prairies,
- Et d'autres corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens (1967, p. 13).³

83

Baudelaire dá a entender no soneto que sujeito e objeto formam unidades autônomas, por culpa do sujeito que perdeu a relação com o espaço vital, a Natureza. A imagem do templo é bem significativa, no sentido de que simboliza um local sagrado, ponto de encontro e de integração de todos os seres. Nele, tudo tem sentindo, nada é gratuito. Assim se explica o símbolo inicial utilizado pelo poeta: o templo é uma construção diferente das demais, na medida em que não tem um fim utilitário. Sua função é a de unir o profano ao sagrado, ou mesmo de ser o sinal de uma realidade misteriosa, inacessível. Vem daí que tudo nele seja animado de vida: as árvores transfiguram-se, metaforizam-se, assemelhando-se a pilares vivas, por onde, às vezes, escapam confusas palavras. Confusas, porque o homem que passa não as entendem. Esse passante involuntário é o ser alienado, que não tem acesso à realidade mágica. Assim, a linguagem da Natureza são a seus ouvidos como um conjunto de signos estranhos. Todavia, se ao homem a linguagem das coisas é indecifrável, ou ainda, se o ritual do templo da Natureza não possui para ele sentindo algum, o mesmo não se dá com a Natureza. As florestas de símbolos observam-no com “olhares familiares”, o que implica o

³ Tradução: “A Natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam por vezes sair confusas palavras;/O homem aí passa através das florestas de símbolos/Que o observam com olhares familiares.//Como os longos ecos que de longe se confundem/Numa tenebrosa e profunda unidade,/Vasta como a noite e a claridade,/Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.//Há perfumes frescos como carnes de crianças,/Doces como os oboés, verdes como as pradarias,/ - E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,//Tendo a expansão das coisas infinitas,/Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,/Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos”.



reconhecimento amoroso do homem por parte da Natureza. No espaço sagrado, tudo o que existe é regida por uma harmonia universal, tudo se corresponde.

Em realidade, o problema está no homem, no pobre homem civilizado que passou pela experiência do trabalho especializado, que passou pela experiência massificadora da automatização. Semelhante ao operário na linha de montagem, ele perdeu o sentido da totalidade: seu corpo se transformou num maquinismo simples, em que cada órgão-peça se explica isoladamente. Como reflexo da divisão de trabalho ou de isolamento do indivíduo em sua classe, o homem moderno, habituado ao exercício cartesiano de reflexão, pensa a realidade em categorias, que se distinguem uma das outras. Inicia-se aí um processo de fissura, que faz que o Universo perca a antiga harmonia. Primeiro, o homem se vê como um ser a parte da Natureza: o ato de pensar a faz perder o paraíso. Em segundo lugar, a cisão ocorre em seu próprio organismo: corpo e alma são entidades autônomas, agindo por impulsos contrários, antagonizando-se criando conflitos insolúveis. Num terceiro momento, os sentidos especializam-se e, em vez de apreenderem a realidade em bloco, apreendem-na de modo fragmentário, cada sensação agindo isolada das outras. O resultado disso é a fatal separação entre o homem e a Natureza e também a atomização do ser, que não mais vê em si traços de uma passível identidade.

84

Este ser que se desintegrou é similar ao signo instrumentalizado, em que significante e significado autônomos. Na instrumentalização da linguagem, o signo deixa de ter valor em si: o significante é mero veículo para um significado pobre, único previsível. O mesmo não se dá com o símbolo ou com a palavra poética em geral: significado e significante são indissociáveis, e a relação que mantêm, por ser motivada, implica a plurissignificação. O homem civilizado, que perdeu de vez a Natureza, assemelha-se ao primeiro tipo de signo: corpo e alma também são entidades autônomas. A alma despreza o corpo e anseia por espaços ideais, onde possa cumprir o destino exemplar de espírito. Com isto, a existência deixa de ter um sentido, transformando-se numa aventura errante, cujo significado se esgotou, quando marcada pelo estigma do pecado. O corpo passa a ser visto como um invólucro apenas, continente da alma, mas que não tem valor em si e que, por isso mesmo, pode ser desprezado ou pode ser condenado por conspurcar a alma, ao prendê-la ao mundo baixo do instinto. A cisão sígnica do homem leva-o a tentar compreender o mundo e as



coisas de maneira similar: tudo é cindida, tudo é dual, nada é unitário, pelo fato de a civilização ocidental, nas palavras de Octávio Paz, ser a do isto ou aquilo, ao contrário da oriental que “não sofrer o horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo” (1982, p. 124).

De modo oposto, no mundo da Natureza (de que o pensamento oriental, mais primitivo e analógico, se aproxima), as coisas se harmonizam perfeitamente, porque “todo o Mundo natural corresponde ao Mundo Espiritual, e não apenas o Mundo natural (no seu aspecto comum), mas também em cada uma das coisas que o compõem” (SWDENBORG, 1872, p. 64). É por isso que, para expressar essa integração entre os seres, Baudelaire se serve no poema de uma imagem nebulosa, similar ao Caos inicial, ao mundo do inconsciente, onde forças contrárias e primárias acabam por se fundir. O recurso à sinestesia torna-se então necessária: as sensações desdobram-se em imagens poéticas: os perfumes são frescos como carnes de criança que, por sua vez, lembram a doçura dos oboés, cuja música evoca o verdor das pradarias. Tais sensações não se oferecem sucessivamente, mas em bloco, como se o perfume que dá início ao processo sinestésico, despertasse conjuntamente os demais sentidos. Assim, enquanto o homem, pelo efeito de pensar, separa as sensações, perdendo isso a visão de totalidade, a Natureza, por sua vez, engloba-as, provocando a identificação de tudo quanto existe.

A terceira estrofe do poema revela-se como o fim de ritual iniciático, que teve início no segundo terceto. Como num templo, em que o perfume de especiarias serve para elevar o espírito dos crentes até Deus, de modo semelhante, as essências raras – o âmbar, o almíscar, a benjoim e o incenso, “tendo a expansão das coisas infinitas,/ (...) cantam as transportes do espírito e dos sentidos”. Ou seja, sob o influxo de um perfume, o homem vê despertarem nele os demais sentidos, que o conduzem ao paraíso das correspondências. Os diferentes compartimentos do corpo e mesmo o corpo e alma se correspondem, porque em realidade, tal essência desperta não só imagens concretas (carnes de criança, etc.) como também imagens abstratas: as sensações de corrupção, riqueza e triunfo. Mas é preciso explicar por que o início do processo se dá através do estímulo caloroso. O olfato é o menos intelectualizado e o mais primitivo dos sentidos, daí sua importância extraordinária para os animais, ao passo que, para os homens, tem relativa importância, ainda mais se



considerarmos os homens das grandes cidades que, de certo modo, o vem atrofiando. Em consequência, o percurso imaginado por Baudelaire compreende o olfato, o tato, o gosto, a audição e a visão e, em seguida, as faculdades espirituais. Parte-se do mais primitivo dos sentidos, passa-se pelo mais intelectualizado (o olhar) e chega-se por fim ao espírito. O processo completo subentende, primeiro, a integração plena das partes do corpo, de modo que este forme um organismo harmonioso e, em seguida, a interação do físico com o espírito. O resultado é o ser visto na plenitude, pronto a entender a linguagem da Natureza, que também possui um corpo e uma alma associados.

O que se verifica, porém, na abordagem poética baudelaireana da tópica esotérica de Swedenborg, é a adaptação sensualista de um espiritualismo, ou seja, Baudelaire ajusta a teoria das Correspondências aos limites da natureza terrenal, porquanto não se vê em seu poema desejo algum de ascensão ou de busca do paraíso celeste. O que o poeta almeja é nada mais que a perfeita integração de todos os sentidos e a integração do espírito com a carne, para que o ser possa atingir uma unidade indissolúvel. É o que diz Ana Balakian: “a sinestesia que se produz na mescla das percepções sensoriais não dá como resultado um vínculo entre céu e terra nem nos transporte ao estado divino, mas encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra” (1969, p. 52). Por outro lado, é preciso considerar ainda que o princípio swedenborguiano das correspondências passa a ter também um sentido estético em Baudelaire, na medida em que é entendido como o método poético mais adequado para se captar o indizível. Tal concepção surge de maneira muito clara neste texto de G. Vanor, publicado em 1889:

86

A obra do poeta simbolista seria pois descobrir a ideia através de sua representação figurada; descobrir as relações das coisas visíveis, sensíveis e tangíveis do mundo com a essência inteligível de qual elas participam voltar dos efeitos às causas, das imagens aos protótipos, dos fenômenos e das aparências ao sentido misterioso; e reciprocamente, apresentar uma coisa por suas qualidades exteriores, revestir a ideia de uma significação figurativa e exprimir verdades por imagens e por analogias (*apud* MICHAUD, 1969, p. 744).

De acordo com Vanor, já que tudo se corresponde, a tarefa do poeta seria a de tentar chegar ao princípio misterioso das coisas, por meio da manipulação adequada dessas mesmas



coisas, utilizando-se de dois métodos: no primeiro, o poeta parte da aparência, do sensível e das causas, para chegar à essência, ao espiritual, aos efeitos; no segundo, o poeta intui a essência e o mistério e envolve-se numa “significação figurativa”, isto é, encontra-lhe a imagem sensível exata para expressá-la, sem revelá-la. Mallarmé, quando procura explicar o símbolo, trata também dessa dialética entre o mundo sensível e o mundo espiritual: “evocar pouco a pouco um objeto para extrair dele um estado de espírito, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de espírito, através de uma série de adivinhas” (1951, p. 868).

Mas para que o poeta opere a decifração do hieróglifo que é a natureza, ou descubra a imagem exata para evocar o mundo espiritual, é necessário que ele se transforme num “tradutor, num decifrador”, segundo as palavras do próprio Baudelaire. Essa nova imagem do poeta será defendida com entusiasmo por Rimbaud, em sua conhecida “*Lettre au voyant*”, dirigida ao amigo Paul Demeny, em 1871:

O primeiro objeto de estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento pleno de si próprio; ele sonda sua alma, inspeciona-a, experimenta-a, apreende-a. A partir do momento em que a conhece, deve cultivá-la! Isso parece simples: em todo cérebro realiza-se um movimento natural; há tantas egoístas que se proclamam escritores, há tantos outros que atribuem a si próprios seu programa intelectual. Mas trata-se de tornar a alma monstruosa: a exemplo dos *comprachicos*,⁴ ora essa! Imagine um homem implantado e cultivando verrugas no rosto.

Eu quero dizer que é preciso ser vidente, fazer-se vidente.

O Poeta se faz vidente através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si próprio, extrai de si todos os venenos para guardar apenas as quintessências. Inefável tortura, contra o qual necessita de toda a fé, de toda a força sobre-humana, através da qual se torna todos, o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito – o supremo Sábio! – pois atinge o *desconhecido*! Pois cultivou a alma, já rica, mais do que ninguém! Atinge o incógnito e, quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência de suas visões, já as terá visto!

Assim, o poeta é verdadeiramente ladrão de fogo.

⁴ Ciganos que provocam deformidades em seres humanos para transforma-los em atrações nas feiras e circos.



Ele está encarregado da humanidade, dos animais também; deverá fazer com que sintam, apalpem, escutem suas invenções se aquilo que traz lá debaixo tem uma forma, ele revela; se é informe. Descobrir uma língua. – Além disso, como toda palavra é ideia, chegará o tempo de uma língua universal! (1972, p. 251)

Influenciado por Baudelaire, Rimbaud leva adiante a teoria do poeta decifrador, com a invenção do poeta vidente. O primeiro passo para tal seria a o conhecimento da própria alma, o segundo passo corresponderia ao cultivo da alma, de modo a torná-la “monstruosa”. Rimbaud explora a imagem do poeta satânico que, em vez de se tornar o guia das multidões, como acontecia entre os românticos, torna-se o “grande enfermo, o grande criminoso”, por meio do “desregramento de todos os sentidos”, forma de loucura controlada, porque “racional”, para penetrar no mundo desconhecido e criar uma “linguagem universal”. Comparando o vidente a Prometeu, Rimbaud salienta assim o caráter marginal do poeta, na medida em que este, ao revelar o que é vedado aos homens comuns, transforma-se num ser maldita, cuja meta é atingir o “incógnito”, o que está “lá debaixo”.

88

A loucura satânica de Rimbaud fará que ele dê às correspondências intuídas por Baudelaire um caráter sensorial, ou seja, buscando descobrir a “linguagem universal”, acessível a todos os homens, o poeta procurará, por exemplo, encontrar a analogias entre sons e cores, como sugere em seu soneto “*Voyelles*”, ou a analogia entre todos os sentidos, como em “*Alchimie du verbe*”: regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, gabei-me de inventar um verbo poético que será acessível, algum dia, a todos os sentidos” (RIMBAUD, 1972: p. 130). Rimbaud será o poeta que, por meio da sua vidência, encontrará a harmonia entre as forças cósmicas, primitivas. Já em Verlaine, as correspondências servirão para liberar estados de alma indecisos, a dolência das horas outonais, do entardecer, como acontece, por exemplo, em sua “*Chanson d’automne*”. O Outono tem seu lamento representado pela música do violino que, por sua vez, é a expressão sonora da dor humana frente á inexorável passagem do tempo. Algo idêntico acontece em “*Il pleure dans mon coeur*”, quando a paisagem chuvosa numa vila é a representação (ou mantém correspondência com) da alma que chora. Esse princípio poético explorado por Verlaine é assim teorizado pelo crítico Ferdinand Brunetière:



Independente do gênero ou da espécie da emoção que desperta em nós, que independe de nós mesmos e do que podemos trazer de nós mesmos, uma paisagem é em si a “tristeza” ou a “alegria”, ou “felicidade” ou o “sofrimento”, a “cólera”, o “apaziguamento. Em outros termos ainda mais gerais, isto que dizer que entre a natureza e nós há “correspondências”, “afinidades” latentes, “identidades” misteriosas e, apenas quando as atingimos, penetrando no interior das coisas, é que podemos verdadeiramente nas aproximar da alma (*apud* MICHAUD, 1969, p. 739).

Para o autor, é importante que o poeta venha descobrir qual a paisagem exata da Natureza que tenha, de maneira natural, correspondência com a paisagem de alma, para assim liberar um estado de espírito. Mas o mais importante, de acordo ainda com Brunetière, é que a Natureza já em si tem um sentido simbólico, que será decifrado com o auxílio da intuição mágica do poeta.

Em Mallarmé, as correspondências surgem na aproximação de imagens, ou do desenvolvimento de imagens que se equivalem, para traduzir um mesmo problema estético, o da criação poética. Isso se dá, entre outras coisas, com a utilização da perífrase, modo indireto de o poeta referir-se às coisas. Em *Herodiade*, esse recurso é utilizado à exaustão: a figura feminina é vista como “*l’enfant exilée en son coeur précieux*”, “*un cygne cachant en sa plume ses yeux*”, “*Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes*”⁵ (MALLARMÉ, 1951, p. 42-43) – virgem, cisne e Aurora equivalem-se, ou, analogicamente, definem o ser da personagem. Herodiade simbolizará, entre outras coisas, o poeta que recusa a realidade e que se refugia em seu mundo de pura Beleza. Nesse caso, os objetos do mundo sensível, evocados pelo poeta, são verdadeiras ausências e só existem enquanto mero sinal de algo que os transcenda. Contudo, essa transcendência é vazia, porque não remete a nada identificável, é pura especulação abstrata, estética, como se o fim último da arte fosse tentar se aproximar de um grande vácuo, símbolo da pureza absoluta da poesia. Assim, de modo idêntico, as correspondências também se esvaziam, pois elas acabam por ligar o vácuo da realidade, que é apenas representação, a outro vácuo, o da transcendência.

⁵ Tradução: “Uma criança exilada em seu coração precioso”, “um cisne escondendo em suas pluma seus olhos”, “Uma Aurora arrastou suas asas nas lágrimas”.



Como se vê, em Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, a teoria das correspondências cada vez mais se desgarrava da sua origem mística, para adquirir contornos estéticos mais definidos, mesmo quando se pensa numa transcendência. A simbologia swedenborguiana e a da liturgia cristã, quando comparecem na obra simbolista, salvo exceções, servem a um fim estético, como em “*Correspondances*” de Baudelaire e em “*Sainte*”, de Mallarmé.⁶ Nesse último caso, os objetos litúrgicos, junto a imagem da Virgem, não visam a elevar o espírito até uma Divindade, o que ocorre no ritual cristão; pelo contrário, visam a recuperar ausências, um tempo outono que já passou. Em consequência, as correspondências refletem, de um lado, um sentido e, de outro, um método. Quanto ao sentido, verifica-se que os simbolistas adotam a crença de que a realidade é dual e que realidade sensível corresponde a uma espiritual, que pode ser compreendida de várias maneiras: um estado de espírito e/ou de alma, o mistério, o inefável, o incógnito, etc. Quanto ao método, verifica-se que o poeta simbolista procurará manipular as coisas do mundo sensível, para chegar ao mundo espiritual, baseado na crença de que a poesia é sempre a manifestação indireta dos estados de espírito.

90

Esse princípio de que há um mistério oculto sob as aparências, o ponto de chegada para toda especulação poética, é caracterizado dessa maneira por Mallarmé, num texto de 1886:

A poesia é a expressão, pela linguagem humana que retoma seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência, ela doa assim autenticidade à nossa vida na terra e constitui a única tarefa espiritual (*apud* MICHAUD, 1969, p 75).

É isso que leva os poetas simbolistas a rejeitar o mundo dos fenômenos, mero apêndice da essência, ou a utilizar o mundo dos fenômenos como um meio de chegar ao espírito, ao Mistério. Gide, em *Traité du Narcisse*, de 1891, levará adiante tais ideias:

⁶ Kenneth Cornell afirma que, “em 1889, apesar do exemplo de Verlaine, o misticismo parece somente uma secundária e vaga influência na poesia simbolista. O conceito da religião oriental entrou muito mais profundamente na poesia de Leconte de Lisle e em seus seguidores parnasianos, porque entre os simbolistas somente se tornam presentes os símbolos da liturgia, os ornamentos exteriores da religião” (1951, p. 80).



O Poeta é aquele que olha. E o que vê? O Paraíso.
Porque o Paraíso está por toda parte; não devemos crer nas aparências. As aparências são imperfeitas; elas balbuciam as verdades que encobrem: o poeta, por meias palavras, deve compreender, depois redizer estas verdades. Será que o Sábio faz algo diferente? Ele também procura o arquétipo das coisas e as leis de sua sucessão; ele recompõe o mundo enfim, idealmente simples, onde tudo se ordena normalmente.

Mas estas formas primeiras, o Sábio as procura, por uma indução lenta e cautelosa, através de inumeráveis exemplos, porque se detém na aparência e, desejoso da certeza, abstém-se de adivinhar.

O Poeta, que sabe que pode criar, adivinha através de cada coisa – e uma só lhe basta, símbolo, para revelar seu arquétipo; ele sabe que aparência não é mais que o pretexto, uma veste que o envolve e onde se detém o olho profano, mas que nos mostra que Ela está lá.

O Poeta pio contempla; inclina-se sobre os símbolos o silencioso desce profundamente ao coração das coisas, e quando percebe, visionário, a Ideia, o íntimo número harmonioso de seu Ser, que sustenta a forma imperfeita, ele a apanha, pois indiferente a esta forma transitório que a reveste nos tempos, sabe lhe dar de novo uma forma eterna, sua forma verdadeira enfim, e fatal, - paradisíaca e cristalina (*apud* MICHAUD, 1969, p. 730-731).

A primeira coisa que se destaca no texto de Gide é a ideia de que o poeta tem o dom de ver o Paraíso, escondido atrás das aparências. Contudo, o paraíso é imanente, porque “está por toda parte”, o que nos permite dizer que o autor também se apega ao princípio de que o Absoluto não se confunde com o Absoluto cristão, alcançável apenas através da renúncia da realidade terrena. A totalidade, identificada à imagem do Paraíso, está ao lado do homem e é acessível ao vidente, capaz de distinguir, por detrás da imperfeição das aparências, as verdades absolutas. Cabe assim ao poeta descobrir tais verdades e revelá-las. Na sequência do texto, Gide faz uma comparação entre o comportamento do Poeta e do Sábio – este também busca a causa primeira das coisas, os chamados “arquétipos”, para estabelecer “as leis da sucessão”, de modo a encontrar a ordem cósmica. Contudo, o método científico, fundamentado na indução, peca porque se detém à tona dos fenômenos e porque é desejoso de “certeza”. Dessa maneira, o sábio deixa de adivinhar, o que o impede, portanto, de se tornar um “decifrador”. Já o poeta não necessita da indução, visto que possui o dom divinatório, e o seu trabalho é o de localizar o símbolo, “para revelar” o “arquétipo das coisas”, por meio da manipulação dos símbolos, de modo a detectar a Ideia, que



“sustenta a forma perfeita”. Depois de encontrar a Ideia, cabe ao poeta despi-la dessa forma imperfeita e revesti-la de uma “Forma verdadeira”, o poema, capaz de lhe dar a eternidade que a imperfeição do transitório lhe vedou.

O texto de Gide tem como base as ideias de Swedenborg, veiculadas por Baudelaire, quando ele se refere às aparências que “balbuciam as verdades que encobrem” (as “florestas de símbolos/deixam, por vezes, sair confusas palavras”) e tem por base também Rimbaud, quando se refere ao poder de vidência do poeta: “o Poeta, que sabe criar, adivinha através de cada coisa” e “quando percebe, visionária, a Ideia”.

Stuart Merrill defende o mesmo ponto de vista de Gide, quando dá a entender que o fim último da poesia é criar Beleza que, por sua vez, se encontra oculta atrás das formas imperfeitas (“Credo”, 1982, apud MICHAUD, 1969, p. 731-732). A diferença entre Gide e Stuart Merrill reside no esteticismo mais declarado, na defesa da poesia pura, por parte deste, o que o leva, por exemplo, a conceber o fim último da poesia como a tentativa de alcançar a Beleza oculta atrás das formas imperfeitas (Gide refere-se ao “Paraíso” ou mesmo à “Ideia” arquetípica), contudo, ambos estão de acordo em que o papel do poeta é o de criar perfeição, por meio da manipulação adequada das formas imperfeitas.⁷

Mas seja qual for a representação ou figuração do fim último da poesia simbolista, parece que, nos mais diferentes poetas, se traduz como algo que não pode ser expresso por si mesmo, sob pena de perder sua aura. Assim, este algo só poderá ser evocado, sugerido. É o que Mallarmé expõe no seguinte fragmento:

Decadente, Mística, as escolas se apresentam ou, etiquetadas apressadamente por nossa imprensa de informação adotam, como ponto em comum, um idealismo que (semelhante às fugas e sonatas) recusa os materiais naturais e, como brutalmente, um pensamento direto as guias: não se prender a nada, senão à sugestão (1951, p. 365).

⁷ O esteticismo de Gide, Stuart Merrill e Mallarmé corre paralelamente às teorias esotéricas de então, que acabam por dar maior valor ao místico que o estético, ainda que a base das especulações seja quase a mesma. Schuré, em *Les grands initiés* (1889), por exemplo, assim discute a questão aparência/essência: “Verifica-se que tudo, ciências e artes, se prende a esta teosofia e provém de um mesmo princípio que chamarei de monismo intelectual, o espiritualismo evolutivo e transcendente. Pode-se formular, como se segue, os princípios essenciais da doutrina esotérica: - O espírito é a única realidade. A matéria não passa de sua expressão inferior, mutável, efêmera, seu dinamismo no espaço e no tempo, - A criação é eterna e contínua como a vida, - O microcosmo-homem é por sua constituição ternária (espírito, alma e corpo) a imagem e o espelho do microcosmo-universo (mundo divino, humano e natural), que é ele mesmo o organismo do Deus inefável do Espírito absoluto, o qual é por sua natureza: Pai, Mãe e Filho (essência e substância e vida)”, (apud MICHAUD, 1969, p. 734-735).



Para Charles Morice, um poeta jamais deve dizer algo e nem deve ao menos explicitar um estado de alma (apud MICHAUD, 1969, p. 776). O segredo está em sugerir – em consequência, o objeto, a sua descrição não mais será o fim do poema (a cor e a flor citadas pelo crítico), mas apenas uma meio, ou um estímulo capaz de despertar emoções, à semelhança da *madeleine* proustiana. Verifica-se, pois, que, se os simbolistas rejeitam as manifestações subjetivas dos estados de espírito, julgando-se intraduzíveis e incomunicáveis, também rejeitam a “narração objetivas dos fenômenos sensíveis” (RAYMOND apud MICHAUD, 1969, p. 785). O método adotado, para se superar a descrição e atingir a sugestão, é, segundo Mallarmé, escolher um objeto para extrair dele um estado de espírito ou, conforme Charles Morice, penetrar nas coisas, de modo a desvelar o “oculto, o inexplicado, o inexprimível”. Para os simbolistas, o poema, em que o poeta se nega a descrever os objetos com um fim em si mesmos, através de sua linguagem vaga e fluida, é a tentativa, às vezes, frustrada, de fixar a sensação fugidia (“as imagens que passam na retina”, no dizer de Camilo Pessanha), que merece uma forma de expressão condizente com ela, também vaga, indecisa. É por isso que os simbolistas provocam revolução na expressão poética: fazer poesia implica recuperar a essência do poético, recusar o episódico, o anedótico, a descrição dos objetos, a clareza, os estados de espírito perfeitamente identificáveis, as paixões excessivas e as formas banais do lirismo amoroso.

A capacidade de sugerir está ligada à capacidade de evocar, ou seja, os seres e objetos do mundo sensível, como constituem apenas a vestimenta da Ideia ou do Mistério, não interessam à poesia, senão como elementos que servem para evocar a Ideia ou a Mistério. Dessa perspectiva os seres e objetos devem permanecer à distância (forma de preservá-los como uma identidade autônoma, que só interessa enquanto suscitarem sensações), de maneira que se extrai deles a essência, algo abstrato, velado, que não seria jamais enunciado, sob pena de perder a sua aura, de se perder a sua condição de coisa misteriosa. Esse tipo de evocação surge, por exemplo, em “Poentes de França”, de Antônio Nobre:

- Ó poentes verde-mar! Ó pôr do Sol de azeite!
Ó longe de trovoadas! Ó céu dos ventos suis!
Vaca do Ar, a mugir crepúsculo de leite



E roxos cardeais e amarelos e azuis! (1968, p. 108)

Os dados concretos da realidade – o sol o céu – ainda que mencionadas, estão à distância, pois só interessa ao poeta captar as sensações suscitadas por esses mesmos dados concretos. Por meio da evocação, Antônio Nobre relaciona cadeias de imagens que não pertencem ao discurso e que a ele se incorporam, quando se libertam dos elementos materiais, o suporte que os ocultam. A realidade poética, com esse artifício muito caro aos simbolistas, realiza-se num mais além, como se ao leitor coubesse também despertar, por intermédio da imaginação ativada pelo poeta, o mundo das formas, em sua manifestação abstrata, independente das coisas materiais. Retomando Gide, verifica-se que o poeta procura destacar a forma tornada imperfeita e transitória, para lhe dar o estatuto de “uma forma eterna, uma forma verdadeira”. O poema assim se configura como um espaço mágico, para onde confluem as formas eternas, sob o poder encantatório da palavra. Fazer poesia transforma-se num jogo, em que sujeito e objeto se defrontam, para que se libere, nessas relações, um estado de alma, um estado de espírito ou mesmo um universo de vaguidades, que se constitui na própria essência dos seres e dos objetos.

94

Da sugestão, da evocação podemos saltar para o conceito de símbolo, que gerou polêmicas variadas, devido à amplitude de sentidos que possui, desde que o consideremos no campo da retórica tradicional, da linguística, da psicologia, da filosofia e da semiótica. O problema torna-se ainda mais complexo, quando alguns teóricos confundem o símbolo com o signo. São os casos de Ogden e Richards, em **O Significado do Significado**, que chamam de símbolo o que seria um signo ou mesmo um significante: “entre o símbolo e o referente não existe qualquer relação pertinente a não ser uma indireta, que consiste em seu uso por alguém para representar o referente” (1976: p. 33). Já Saussure distingue o símbolo do signo, baseando-se no princípio da arbitrariedade. Para o autor do **Curso de Linguística Geral**, “o signo é arbitrário”, enquanto

o símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituída por um objeto qualquer, um carro por exemplo (1971, p. 81-82).



Ducrot e Todorov diferenciam signos de símbolos por meio dos conceitos de necessidade e motivação:

A relação entre um significante e um significado (no signo) é necessariamente imotivada: são os dois de natureza diferente e é impensável que uma sequência gráfica ou sonora se pareça com um sentido. Ao mesmo tempo esta relação é necessária, na medida em que o significado não pode existir sem o significante e reciprocamente. Em compensação, no símbolo, a relação entre “simbolizante” e “simbolizado” é não-necessária (ou arbitrária), visto que o “simbolizante” e por vezes o “simbolizado” existem independentemente um do outro, e por esta mesma razão, a relação só pode ser motivada (1974, p. 128 e s.).

A base da distinção entre signo e símbolo reside tanto na motivação, quanto na diferença entre denotação e conotação. O signo, por não possuir motivação, acaba sendo denotativo; o símbolo, sendo motivado, caracteriza-se pela conotação. Entre o objeto cadeira e o signo “cadeira”, não há motivação alguma, pelo fato de a relação entre ambos resultar de uma convenção⁸, que determinará a imediata necessidade entre o significante e o significado. Algo diferente acontece entre o símbolo Cruz e o seu significado, o Cristianismo. O simbolizante, a representação, pode ter uma vida independente do simbolizado, a religião cristã, e vice-versa, todavia, há entre eles uma necessária motivação, para que o símbolo se sustente como tal. A cruz representa o Cristianismo, porque Jesus Cristo foi sacrificado num objeto representado pelo signo “cruz”. Daí que o signo “cadeira” só se refira ao objeto cadeira e nada mais, o que implica a sua denotação; já o símbolo “cruz” pode se desdobrar em dois sentidos, quais sejam: instrumento de tortura em geral e Cristianismo, o que já revela a sua conotação.

Contudo, não é este o tipo de símbolo ainda a que os simbolistas se referem. Segundo Edmund Wilson,

⁸ Essa ideia de convencionalidade e arbitrariedade do signo pode ser atenuada se considerarmos o ponto de vista de Umberto Eco. Para o teórico italiano, “o liame entre significante e significado é arbitrário, mas na medida em que é imposto pela língua (que, veremos, é um código) o significado torna-se necessário para quem fala” (1971, p. 114).



os símbolos do Simbolismo têm de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns – o sentido de que a Cruz é o símbolo da Cristandade ou as Estrelas e as Listras o símbolo dos Estados Unidos. Esse simbolismo difere inclusive de um simbolismo como o de Dante. Pois o tipo familiar do simbolismo é convencional e fixo; o simbolismo da Divina Comédia é convencional, lógico, preciso. Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias (1967, p. 21).

O símbolo, tal qual os simbolistas entendiam, caracterizava-se pela absoluta novidade, de forma a romper com o convencional, com as representações clássicas. No dizer de Henri Peyre, ele

exige uma decifração, uma interpretação por aquele que é exposto a ele, que é tocado por ele e quer compreender ou saborear seu mistério. Este signo representa ou evoca, de uma maneira concreta, o que é infuso nele, a coisa significada é mais ou menos dissimulada (1974, p. 17).

96

A relação entre o conhecido (o signo) e o desconhecido (símbolo) e a melhor fórmula para expressá-los talvez tenha sua explicação mais clara no âmbito da psicologia. Jung, ao estudar o signo e o símbolo dentro da psicologia, distingue-os, tendo por base não as estruturas linguísticas, mas o mundo da consciência:

A expressão que se supõe adequada para algo conhecido nunca passa de mero signo, jamais sendo um símbolo que pressupõe sempre que a expressão escolhida constitui a melhor designação ou a melhor fórmula possível para um estado de coisas relativamente desconhecido, mas que reconhece como existente (1974, p. 543-544).

Dessa perspectiva, signo e símbolo são compreendidos, a partir das consciências que tentam chegar ao conhecido ou ao desconhecido. Outros teóricos, já na área específica da Filosofia, reforçam os princípios jungueanos, no que diz respeito ao símbolo. André Lalande concebe o símbolo como “todo signo concreto evocando, por um laço natural, qualquer coisa de ausente ou impossível de perceber” (1976, p. 11); Gilbert Durand, como “uma representação que faz aparecer um sentido secreto, (...) epifania de um mistério” (1976, p. 13).



Mas nesse caso estamos pensando no símbolo utilizado pelos simbolistas em sua formulação mais simples. Entende-se também o símbolo, dentro da corrente simbolista, não só como uma palavra e/ou imagem que remete a algo desconhecido, mas também como um conjunto de imagens que evoca determinado estado de espírito. Assim,

O Simbolismo transfigura o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem de tal maneira que a ideia permaneça infinitamente eficaz na imagem e fora de alcance; mesmo expressa em todas as línguas, permanece ainda inexprimível (GOETHE, apud PEYRE, 1974, p. 33).

Ora, partindo do pressuposto de que a Ideia deveria ser manifestada por meio de analogias, de uma imagem concreta, o que os simbolistas pretendiam era encontrar entre o mundo abstrato e o concreto as perfeitas correspondências. Assim concebido, o símbolo deixa de ser apenas uma palavra ou imagem isolada, na medida em que é também “uma frase, uma estrofe, um poema, e assim por diante” (MASSUD, 1977, p. 37).

Para alguns simbolistas, a realidade é em si simbólica, ou seja, tudo o que há possui uma significação latente, oculta, só apreensível pelo poeta vidente. Tal princípio é assim explicado por Brunetière:

“Uma paisagem é um estado da alma”: podemos nos lembrar da frase de Amiel; a única que se salvou do naufrágio do seu *Diário Íntimo*. Isto não quer dizer, como se acredita, que uma paisagem muda de aspecto com o estado de alma, hoje melancólico e amanhã sorridente, conforme estejamos tristes ou alegres. Não haveria nada de mais banal e, sobre tudo, menos hegeliano. Mas isto quer dizer, ao contrário, que independente do gênero ou da espécie de emoção que é desperta em nós, que independente de nós e do que podemos trazer de nós próprios, uma paisagem é em si a “tristeza”, ou o “contentamento”, a “alegria”, o “sofrimento”, a “cólera” ou o “apaziguamento”. Ou, em outros termos, ainda mais gerais, isto quer dizer que entre a natureza e nós há “correspondência”, “afinidades” latentes, “identidades” misteriosas (apud MICHAUD, 1969, p. 739).

O princípio da correspondência entre a alma e a natureza leva o poeta simbolista a estruturar verdadeiras constelações de imagens, no sentido de que determinada estímulo suscita imagem de toda ordem, de modo a representar o variado mundo das sensações.



Nesse caso, o símbolo “é expressão sugestiva duma totalidade numa imagem que contém a possibilidade duma transcendência múltipla” (JOHANSEN, 1945, p. 75).

Mas o símbolo também surge em sua vertente mais abstrata, isto é quando se presta a traduzir contínuos estados de espírito e/ou de alma. Por isso mesmo, o símbolo é elaborado com vistas a imitar a continuidade e a infinitude de movimentos que existem na alma de um ser. O poema não procura, por intermédio de palavras isoladas, representar indiretamente outra coisa; pelo contrário, as palavras não têm significado simbólico, quando vistas de maneira isolada – elas aglutinam-se formando uma rede complexa de sons, para imitar a continuidade da duração. Esse conceito de símbolo será aprofundado por um crítico como Saint Antoine:

Simbolismo, tal é sem dúvida a etiqueta sob a qual nosso período será classificado na história da literatura francesa. Resignemo-nos, pois, porque todo protesto será vão; visto que a indicação tem pelo menos um mérito, sua própria insignificância...

O Simbolismo, diz Littré, é o estado de pensamento e da língua, no qual os dogmas só se exprimem através dos símbolos.

E o símbolo, por sua vez, é a figura ou a imagem empregada como signo de uma coisa: a foice é o símbolo das colheitas. Mais especialmente, em literatura, o símbolo é um tropo do gênero da metonímia; exemplo: “finalmente deixei o hábito pela espada”.

Tudo isso não leva muito longe. De um lado, a poesia vive de imagens, como a música de acordes, e definir por aí os versos simbólicos seria insuficiente. Toda poesia se enfeita de metáforas, e a prosa só se poetiza através de imagens. De outro lado, não é o uso ou o abuso de uma figura de retórica que o caracteriza. O próprio símbolo é um tropo de aplicação restrita e que nem sempre acrescenta alguma coisa à beleza da expressão.

É preciso ampliar o sentido do símbolo. Marmontel disse: “o Símbolo é um signo relativo ao objeto do qual se quer despertar a ideia”. Despertar, é o que Mallarmé diz: “sugerir, eis o sonho: é a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo”.

Prossigamos: a palavra sugerir tem dois sentidos. De início, será despertar, indicar sem designar. É a alusão, e Mallarmé diz: “Creio que é preciso que haja somente alusão”. Em segundo lugar, será: prolongar ao máximo uma emoção. É neste sentido que se qualifica uma poesia como sugestiva; dir-se-á igualmente que a música é a arte sugestiva por excelência.



Esta emoção prolongada pode nascer – o gênio do poeta auxiliando – da expressão simples. O mais comum é ela resultar da imagem; desde modo, a sensação que se desperta será prolongada e reforçada por uma impressão de ordem diferente; por exemplo, uma emoção íntima refletida e universalizada na natureza ambiente, ou reciprocamente, um cenário exterior animado repentinamente pela paixão do poeta. Os poetas simbolistas frequentemente recorreram a este procedimento de sugestão, mas não inventaram, e é possível encontrar sem dificuldade, em Victor Hugo, o equivalente do verso que, em Verlaine, “faz soluçar de êxtase os chafarizes” (*L’hermitage*, apud GOMES, 1994: p. 124-125).

Na primeira parte do texto, Saint Antoine critica o equívoco que foi denominar a estética finissecular de “Simbolismo”, tendo em vista o que já se discutiu até agora: o sentido restrito do símbolo convencional, que se aproxima, no dizer do autor, da própria metonímia. No exemplo dado, “espada” substitui “exército”, por contiguidade. Ao procurar “alargar o sentido do símbolo”, Saint Antoine, servindo-se da base teórica de Mallarmé, entra sugestão adentra e, desse modo, termina por dizer algo essencial aos princípios do Simbolismo: “*sugerir será prolongar ao máximo uma emoção*” (os grifos são nossos); ainda, “a sensação que se desperta será prolongada e reforçada por uma impressão de ordem diferente”. Assim, o poeta, ao experimentar qualquer tipo de emoção, em vez de dizê-lo diretamente, se servirá de uma expressão indireta, de modo que o texto possa sugerir um estado de alma, que se prolongará ao máximo, criando sensações de outro tipo. É o que verificamos no poema de Verlaine a que o próprio crítico aludiu:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques;

Tout en chantant sur le mode mineur
L’amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d’extase les jets d’eaux,



Les grands jets d'eaux sveltes parmi les marbres (1965, p. 107).⁹

O sentimento que se quer expressar no poema é um sentimento agridoce, “triste e belo”, um misto de sonho e soluço extático frente à hora difusa, banhada pelo clarão da lua. Mas esse sentimento não é referido de modo direto – há apenas uma referência à interioridade do sujeito – “*votre âme*”, ponto de partida de todo o poema; e o “eu poético”, enquanto manifestação de uma individualidade, ausenta ou disfarça-se, como os foliões, sob os “*deguisements fantasques*”. A expressão do estado de alma é sugerida pelo uso do símile: “*votre âme est un paysage*” e, a partir daí, tem início o processo de prolongamento da emoção a que se refere Saint Antoine. As danças, o alaúde, o luar, os pássaros, os chafarizes, objetos do mundo concreto, que são evocados no poema, não têm um valor simbólico em si, se pensarmos no símbolo em seu sentido mais restrito, isto é, uma coisa que representa outra. Esses objetos são evocados apenas para que a emoção possa ser “prolongada e reforçada” – no caso, o luar tem o condão de fazer que os pássaros sonhem e que os chafarizes solucem de êxtase, ou seja, a sensação visual desperta, evoca sensações de outro tipo. Portanto, tais objetos têm o peso equivalente ao dos elementos da carga sonora, como, por exemplo, a assonância provocada no seguinte verso: “*Ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur*” e a aliteração com as sibilantes em: “*les oiseaux dans les arbres*”. O resultado é a criação da imagem de uma “*fête galante*”, de uma mascarada ao luar, que se impregna de espiritualidade e que, por sua vez, impregna também de espiritualidade os pássaros e os chafarizes. Tudo isso não passa de um simulacro da alma que fala através da paisagem. O somatório de imagens visuais e sonoras como que esvazia o poema de um sentido, sem que, porém, a pintura da paisagem valha por si mesma, porquanto a luminosidade sonora, na sinestesia, tem a capacidade de despertar no leitor uma lembrança difusa de algo inexprimível em si, de algo que não poderia ser traduzido senão pela magia da palavra evocadora.

⁹ Tradução: “O luar” – “Vossa alma é uma paisagem escolhida/Por onde passam máscaras e bergamascos encantadores/Tocando alaúde e dançando e quase/Tristes sob seus disfarces fantásticos./Enquanto cantam em tom menor/O amor vencedor e a vida oportuna,/Não têm o aspecto de acreditar em sua felicidade/E o canção deles se mistura ao luar, //Ao calmo luar triste e belo,/Que faz sonhar os pássaros nas árvores/E gemer de êxtase os chafarizes,/Os grandes chafarizes esbeltos entre os mármoreos”.



Com base no que se viu até agora, é possível, portanto, estabelecer uma tipologia de símbolo:

- 1º) Palavra-imagem, que se desdobra em significados;
- 2º) Palavra ou conjunto de palavras, que não se desdobram em significados, mas que atuam como forças deflagradoras de um processo criativo;
- 3º) Conjunto de palavras que se superpõem, criando camadas sonoras, próprias a traduzir estados de alma indecisos;
- 4º) Conjunto de palavras que compõem um novo código, prestando-se a traduzir visões alucinantes;
- 5º) Um objeto ou conjunto de objetos evocados, para revelar um problema estético e/ou metafísico.

No primeiro caso de criação simbólica, a palavra-imagem funciona como espécie de catalisador, para onde convergem as forças-motrizes do poema. Assim, o símbolo é entendido em seu sentido mais simples, na medida em que uma coisa representa outra (ou outras), ou na medida em que, também, uma coisa é mero sinal concreto de algo abstrato. Esse tipo de símbolo é patente, por exemplo, no soneto de Antônio Nobre:

Ó Virgens que passais, ao sol-poente,
Pelas estradas ermas o cantar!
Eu quero ouvir uma canção ardente,
Que me transporte ao meu perdido Lar.

Cantai-me, nessa voz onipotente,
O Sol que tomba, aureolando o Mar,
A fartura da seara reluzente,
O vinho, a Graça, a formosura, o luar!...

Cantai, cantai as límpidas cantigas!
Das ruínas do meu Lar, desaterrai
Todas aquelas ilusões antigas,

Que eu vi morrer, num sonho, como um ai...
Ó suaves e frescas raparigas!
Adormecei-me, nessa voz... Cantai! (1968, p. 150)



As Virgens constituem um símbolo do que é inefável, puro, enquanto que o Sol-poente representa o fim de um processo, a presença da senilidade crepuscular, da morte. A música será o estímulo, o meio sinestésico (“canção ardente”), pelo qual, o “eu” ingressa no mundo perdido da infância. Por que a música? Pelo fato de ela ser a mais imponderável, a mais subjetiva das artes – devido a isso, o ser se abandona às forças inconscientes, representadas simbolicamente no poema pelo ingresso da força ígnea do sol no seio do mar, e recupera os bens perdidos no passado. Quanto a estes, resumem-se à “fatura da seara”, ao “vinho” à “Graça”, à formosura” e ao “lunar”. Observe-se que a palavra “Graça”, grafada em maiúscula e situada no meio do verso, como que catalisa as demais forças que compõem o arsenal do tempo perdido. A esquerda, situam-se as benesses materiais, a seara (que remete a trigo e a pão) e o vinho; à direita, situam-se as benesses abstratas, a “formosura” e o “lunar”. Ainda: os bens da esquerda lembram o ritual religioso da missa (o pão e o vinho); por sua vez, os bens à direita de Graça pertencem ao plano da criação artística (a beleza e a inspiração lunar). Explica-se, assim, o sentido simbólico mais amplo da palavra “Graça”: o poeta deseja reviver um estado de graça, estado esse que será representado pela plenitude no plano do sagrado e pela plenitude no plano do profano. Em síntese: o poeta recupera a graça religiosa, similar ao “estado de graça” e também a graça, entendida como beleza. O símbolo é, portanto, concebido como uma palavra-imagem (para onde convergem outras palavra-imagem secundárias, como “Virgens”, “Sol-poente”, “canção ardente”, etc.), que irá centralizar o mundo de significados do poema.

102

O segundo tipo de símbolo deve ser entendido como uma força-motriz (ou um conjunto de forças-motrizes dispersas num poema) que não se caracteriza pela conotação, como acontece em Antônio Nobre; pelo contrário, caracteriza-se por uma rarefação do significado, pela quase transparência de sentidos. Sua utilização simbólica dentro do poema restringe-se a fazer despertar, a exemplo de um ritual religioso, forças elementares do mundo espiritual, que permaneceriam ocultas, não fosse a entonação mágica. O simples enunciar, pois, dessas palavras, vazias em si de significados, remete o ser ao mundo do inefável. É o que acontece neste fragmento de “Antífona”, de Cruz e Sousa:



Ó Formas alvas, brancas, formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das araras...

Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas... (1993, p. 137-138)

O substantivo abstrato “Formas”, grafados com maiúscula e reiterada de modo anafórico, é evocado pelo poeta, para que se processe indiretamente o encontro dele com o diáfano, com o imponderável. Temos aí a tentativa de aproximação da quintessência da abstração, na medida em que o “eu” quer contemplar a “Forma” de “luares, de neves, de neblinas” e de “incensos” que, por si só, já são bastante imponderáveis. A palavra “forma” está sendo utilizada no poema em seu sentido mais comum, como na psicologia da Gestalt: “organização ou padrão de elementos ou componentes, constituindo um todo unitário em que os elementos estão em relação entre si” (CABRAL e NICK, 1974, p. 143). Nesse caso, não seria lógico tentar encontrar sentidos para a palavra “formas”; na realidade, é a abundante adjetivação – “alvas, brancas, claras”/“vagas, fluidas, cristalinas” – que intensifica/modifica as formas das “Formas”, de modo a criar um espaço sensorial, que permite ao leitor recriar, como o poeta, o instante mesmo da percepção. O ritual encantatório tem a função de, pelo canto, atualizar um instante mágico da comunhão entre o ser e essências. O símbolo passa a ser entendido como o conjunto de palavras de caráter denotativo que, entoado, permite o mergulho do ser num universo de forças primitivas, infensas à abordagem lógica.

No terceiro caso, a linguagem vaporiza-se ao máximo, torna-se essencialmente melódica. O poeta mantém uma relação ambígua com o mundo dos objetos, evocados apenas para revelar um estado de alma, que não é preciso, que não é claro. Num poema como “*Chanson d’automne*”, exemplar neste sentido, Verlaine não tem ambição metafísica das mais complexas – a dor individualizada, mas indefinida, é provocada pela passagem do tempo:



Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte (1965, p. 72-73).¹⁰

A lembrança dos dias antigos irrecuperáveis e a consciência de que o ser não passa de uma folha morta levada pelo vento, suscitando, assim, o sentimento de dor. Todavia, tudo isso nasce da música plangente, monótona do violino do outono (“*Les sanglots longs/Des violons/De l'automne*”). O instrumento musical identifica-se à voz do outono, estação indecisa por excelência, que ocasiona no eu a sensação de inutilidade, de passividade frente à vida (daí a sua identificação à folha morta). O estímulo dado pela voz outonal do violino é que faz que o poeta sinta nostalgia de eras mortas. Ora, é esse universo de sentimentos imprecisos, dolorosos – o “*langueur monotone*”, espécie de preguiça sensual e tediosa, que Verlaine deseja expressar. Como tal sentimento tem um caráter vago e manifesta-se pelo estímulo de voz do outono, ou da expressividade do outono, em sua variada manifestação física e atmosférica, o poeta não quer comunicá-la, mas apenas sugeri-la, para que não perca o seu aspecto “*flou*”, o seu aspecto de experiência anímica. A saída está na transformação do poeta numa espécie de voz evocatória. Daí a sonoridade do poema que, análoga a um violino, distribui camadas de sons diferentes, para expressar estados de espírito que se

¹⁰ Tradução: “Os soluços longos/dos violinos/Do outono/Ferem meu coração/De um langor/Monótono//Todo sufocado/E pálido quando/Soa a hora/Eu me recordo/Dos dias antigos/E eu choro//E eu vou/ao vento mau/Que me leva/Daqui,Dali,/Parecido a/Uma folha morta”.



sucedem, como se fossem os movimentos de uma melodia. O símbolo, portanto, será entendido como o conjunto de recursos sonoros utilizados para evocar um sentimento indefinido, intraduzível. Por conseguinte, neste poema de Verlaine, é preciso descartar a ideia de que os objetos da realidade – o violino, o coração, a folha morta (que não passa de simples elemento de comparação), o próprio Outono – tenham um caráter simbólico em si, no sentido de que necessitariam de decifração isolada. Esses termos são evocados apenas para criar uma atmosfera, que propicia a sensação de desalento, de tristeza mórbida. Isso que acontece de maneira modelar em “*Chanson d’automne*” repete-se com alterações atmosféricas em textos como “*Il pleure dans mon cœur*”, onde a paisagem é representada pela cidade chuvosa, em “*Clair de lune*”, no qual a paisagem é representada por um parque solitário e gelado, etc.

No quarto tipo de criação simbólica, o poeta não traduz tão só sentimentos difusos – ao se tornar um vidente, penetra a fundo no mundo do inconsciente, de onde retorna possesso de visões fantásticas. O poema transforma-se numa complexa rede de sinais que apontam para múltiplas direções, e a linguagem é obrigada a reciclar-se para poder expressar as iluminações súbitas, efêmeras. Aqui, não importa a criação de atmosferas que suscitam estados de espírito indecifráveis – importa mais a invenção de um código novo, através de associações inusitadas, para realizar a aproximação entre mundos que o racionalismo separou, quando o homem se viu despojado de consciência mítica. Em Baudelaire e, de maneira sistemática, em Rimbaud, nota-se o esforço para tentar recuperar um estado de loucura visionária, de modo que o poeta possa intuir as analogias entre as coisas. Esse esforço termina por conduzi-los a um universo de associações arbitrárias, verdadeiros nexos entre o visível e o invisível, entre os diferentes níveis sensoriais. Um exemplo típico dessa tendência é o poema “*Voyelles*”, em que Rimbaud criou uma linguagem nova, resultante do somatório de unidades sonoras e cromáticas, capazes de, nessa fusão de sensações, evocar imagens alucinadas que não se ligam por conexões lógicas. “*Voyelles*” estrutura-se a partir de enunciado que anuncia a coloração das vogais, de acordo com um código todo pessoal, inventado pelo poeta:



A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes,
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins de mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux! (1972, p. 53)¹¹

Rimbaud desentranha do enunciado latências ocultas, ou seja, cada bloco sonoro-colorido (a vogal mais a cor correspondente) estimula a criação de imagens visuais. Mas o importante é que se frise que tais imagens não supõem uma organização ou uma sistematização temática. Aparentemente são evocadas de modo isolado, como se correspondessem a visões independentes e fragmentárias do substrato de inconsciência. Da mesma maneira arbitrária pela qual o novo código foi elaborado (a coloração dos vogais), dá-se o processo que busca regatar as alucinações de Rimbaud, cristalizadas num imagismo que nada tem de convencional. O nexó entre o estímulo sonoro, a analogia colorida e as correspondências com os objetos do mundo sensível, resulta de complexa operação, em que o poeta busca inusitadas aproximações. Por exemplo:

A = negro espartilho peludo de moscas ruidosas, zumbindo em torno de maus cheiros cruéis.

¹¹ "A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: vogais,/Falarei qualquer dia de vossas florescências latentes:/A, negro espartilho peludo de moscas ruidosas/Que voltejam em torno de fedores cruéis,/Golfos de sombras; E, candores de vapores e de tendas,/Lanças de geleiras orgulhosas, reis brancos, arrepios de umbelas./I, púrpuras, sangue escarrado, risos de lábios belos/Na cólera ou nas bebedeiras penitentes;//U, ciclos, vibrações divinas de mares viridentes,/Paz dos pátios cheios de animais, paz das rugas/Que a alquimia imprime nas grandes fronte estudiosas;//O, supremo Clarão cheio de estridências estranhas,/Silêncios atravessados pelos Mundos e pelos Anjos/O, o Omega, raio violeta de Seus Olhos!".



A vogal A que inicia a escala das vogais é negra, ausência de todas as cores. As correspondências evocadas pelo A negro suscitam imagens mortuárias: as moscas que voam em torno dos maus cheiros cruéis, por associação, lembram um espartilho que, por seu turno, paradoxalmente, remete à sensualidade do corpo de uma mulher. A conjugação do sensual e do mórbido cria uma tensão interna que reflete a tensão maior presente no fim do soneto, quando se opera a fusão alquímica entre o mundo baixo e material e o mundo alto e espiritual, na imagem do “*rayon Violet des Ses Yeux*”. Diferente, portanto, de Verlaine, o trabalho alquímico de Rimbaud, que depois evoluiria para as intuições mais complexos de “*Une saison en enfer*” e “*Illuminations*”, implica produzir um texto em que a camada simbólica se oferece como um sinal de uma realidade misteriosa, indicada pela linguagem encantatória. Aqui não é o mundo dos sentimentos e vagas sensações que se procura evocar, mas, sim, o mundo alucinado, pré-lógico que o poeta intui.

107

Por fim, é preciso refletir sobre o último modo de criar o símbolo. Em Mallarmé, o poema se torna um espaço privilegiado, no qual se procura trazer à tona dos aspectos alguma coisa que prima pelo sentido misterioso. Essa alguma coisa que, em seu ponto mais extremo, se identifica ao Nada, resulta de duplo movimento. De um lado, o poeta idealiza o Absoluto inominado, uma “idealidade vazia”, a estrela fria e distante com que sonha sua personagem Herodiade, do poema do mesmo nome, fechada em sua “torre cinerária”; de outro, ele sente a insuficiência da linguagem, para traduzir o intraduzível, “a flor ausente de todos os buquês”. Os poemas de Mallarmé constroem-se numa intrincada rede de imagens, visando a expressar um problema de caráter estético: o ser rejeita a realidade banal, que lhe impede os sonhos, mas o mundo da transcendência é vazio, é o abismo que não lhe oferece compensações alguma. Por isso mesmo, a poesia de Mallarmé, mais do que a de Verlaine e Rimbaud, tem como núcleo a tematização do processo criativo, da insuficiência da linguagem, o que o leva a promover audaciosas intervenções no plano sintático da língua. Modelar neste aspecto é o soneto em “ix” que trata da procura do Absoluto e da esterilidade criativa:



Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brulé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Neant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peu être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor. (1951, p. 68-69)¹²

Mallarmé alterna rimas em “ix” (*onyx, Phénix, ptyx, Styx, nixe, fixe*), que representam uma incógnita, com rimas em “or” (*lampadophore, amphore, honore, décor, encor, septuor*), que remetem ao ouro, ao Absoluto, contudo, mesmo o ouro, no poema, ou é desmaiado (“*un or/Agonise*”), ou aparece como uma ausência: a ânfora e as estrelas do septuor, reduzidas apenas a cintilações num espelho. Aliás, parece que tudo é marcado pelo signo da extinção, da abolição: os sonhos (os poemas) queimados, não recolhidos na ânfora, o salão e a janela vazios, o nenhum “ptyx” (“*aboli bibelot d'inanité sonore*”, um búzio de oca sonoridade, mero objeto decorativo, símbolo do poema entendido como puro linguagem vazia de sentindo), o espelho esquecido em seu quadro. A decoração extinta e ausente evocada por Mallarmé constitui, em seu conjunto, o arsenal simbólico por excelência, na medida em que esta serve para que o poeta tematize algo constante em sua poesia: a inanimidade, a esterilidade criativa. O Mestre (o poeta) queima sonhos vesperais numa lâmpada que a estátua em ônix sustém na mão. Esta, uma alegoria da Angústia, é nomeada

¹² “Suas puras unhas muito alto dedicando seu ônix,/A Angústia, esta meia noite, sustém, lampadófora,/Muito sonho vespéral queimado pela Fênix/Que não foi recolhido pela ânfora cinerária//Sobre os consoles, no salão vazio; nenhum ptyx/Abolido bibelô de inanimidade sonora,(Porque o Mestre foi derramar as lágrimas no Styx/Com este objeto único com o qual o nada se honra).//Mas próxima à janela vazia ao Norte, um ouro/Agoniza talvez segundo o decor/Dos unicórnios investindo com seu fogo contra uma ninfa,/Ela, nuvem apagada no espelho, ainda/Que, no esquecimento formado pelo quadro, se fixe/Logo, em cintilações, o septuor”.



num verso em “yx”, o que serve para lhe acentuar a face esfingética. A Angústia materializada é a musa muda que, em vez de inspirar, leva o poeta a destruir os sonhos. Mas, por sua vez, o Mestre será como a Fênix, pois, de modo idêntico à ave mítica, renascerá das cinzas, ou seja, criará outros poemas, depois de chorar junto ao lago estígio – um símbolo de extinção e morte.

No outro extremo do soneto, surge o septuor, as estrelas da Ursa Maior (em número cabalístico de sete), apenas como um reflexo no vazio de um espelho, situado no verso com a rima em “or” – por isso mesmo, o septuor representará o ideal, o sonho do poeta. O poema, ao cabo, vive dos objetos de decoração, reunidos para evocar alguma coisa. A única figura humana, o Mestre, que foi chorar junto ao lago morto do Styx, é substituída por representações: uma alegórica, a Angústia, que personifica um sentimento de dor frente à esterilidade, ao ato criativo; outras míticas, os unicórnios fecundando a ninfa. Essa última imagem, oposta à esterilidade, é, porém, anulada, quando se verifica que o ouro dos ornatos agoniza e que a ninfa é uma “nuvem apagada no espelho”. Em síntese, Mallarmé poetiza o vazio: sua poesia, altamente condensada, com um valor simbólico extraordinário, trata do tema da esterilidade criativa; a linguagem nele “torna-se o receptáculo salvador do que é nulo, objetivamente falando” (1978, p. 119).

Desse modo, o símbolo nas mãos de Mallarmé atinge o máximo de potencialidade, na medida em que o poeta muitas vezes cria poemas com simples objetos do cotidiano, como em “*Éventail de Mme. Mallarmé*”, “*Autre Éventail de Mme. Mallarmé*”, com vistas a extrair deles um estado de espírito ou uma reflexão sobre o fazer poético. Esta forma de conceber o símbolo – partir do concreto para o abstrato, que se constitui no fim último do poema – faz que o mundo dos objetos se contamine desse plano espiritual, que está muito além e que permanece indecifrável, de maneira que há como que a criação de um espaço nebuloso, dentro do qual as coisas parecem perder sua realidade e ganhem uma aura especial. Isto é bem patente no soneto em “yx”: Mallarmé não só conjuga, nos limites do poema, objetos de uso diário ou de decoração (uma estátua, uma ânfora, um espelho, uma janela) com seres míticos (os licornes, a ninfa), como também, ao se utilizar de alegoria (a Angústia), dá uma dimensão concreta a algo que é abstrato. Ora, nesse processo, o poema ganha o status de objeto privilegiado, espécie de umbral entre o mundo da realidade sensível e o da



irrealidade. É através do poema, que compartilha de ambos os mundos, que o leitor experimenta os dois planos e toma ciência de que as coisas, organizadas pelo poeta, têm o condão de despertar o inefável, o misterioso, ou ainda, tem ciência de que o mistério jamais comparece por si próprio; pelo contrário, ele comparece só como auxílio das formas simbólicas. O símbolo em Mallarmé é entendido em seu máximo grau de pureza, na medida em que é utilizado como forma de espicaçar uma problemática metafísica em essência.

Junto a essa preocupação de conceituar o símbolo, nasce entre muitos simbolistas o desejo de distingui-lo da alegoria, na medida em que esta passa a ser vista como a irmã pobre daquela. Saint Antoine não só distingue ambos os tropos, como também procura desprezar a alegoria em detrimento do símbolo:

A Alegoria é sempre didática; seu duplo sentido não é senão um véu de coquetismo; não é espontâneo, mas refletida, desejada, filha do raciocínio e não da inspiração, dirigindo-se mais ao pensamento do que ao sentimento. O mito produz epopeias ou cantos líricos; a alegoria produz apólogos ou parábolas.

Portanto: o mito é de natureza religiosa; a alegoria de natureza moral; o símbolo atual de natureza estética. Outras diferenças: a alegoria, sendo pobre em inspirações e em espontaneidade será quase sempre hostil à arte: raramente atingirá a vida e, com mais razão ainda, a paixão. Nosso símbolo atual é mais vizinho do mito que da alegoria; por que o estético tem mais laços com o espírito religioso do que com o utilitarismo da razão; nada há de didático na poesia simbólica de hoje (*apud* GOMES, 1994, p. 124-125).

Também Maeterlinck procura estabelecer uma diferença entre o que chama de “símbolo a priori; o símbolo de propósito deliberado” do símbolo que “é uma força da natureza” (*apud* GOMES, p. 87). A posição assumida pelo crítico e pelo dramaturgo justifica-se, porque ambos abraçam um Simbolismo espontâneo, nascido da entrega do poeta às forças da Natureza, que é ela própria, um conjunto de símbolos, exigindo a presença de um decifrador. Foi isso que levou os simbolistas a desprezarem a alegoria, vista apenas como um produto da inteligência, devido a seu didatismo. Esse didatismo talvez se deva ao fato de a alegoria tratar de algo conhecido, porém, abstrato, que procura uma forma concreta para se revelar. Para Gilbert Durand,



a alegoria é tradução concreta de uma ideia difícil de compreender ou de expressar simplesmente. Os signos alegóricos contêm sempre um elemento concreto ou exemplar do significado (1976, p. 10).

Assim, nos versos já citados de Mallarmé, “*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, /L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadaphore*”, a angústia em uma representação concreta: é a estátua de ônix, que ergue bem alto as unhas e ao mesmo tempo uma lâmpada, onde os sonhos vesperais (os poemas) são queimados. Em consequência, o invisível torna-se visível, o abstrato, concreto – e é esse ponto de partida que serve para distinguir a alegoria do símbolo, no dizer de P. Godet: “a alegoria parte de uma ideia (abstrata) para chegar a uma figura, ao passo que o símbolo já é de início figura, e como tal, fonte, entre outras coisas, de ideias” (apud DURAND, 1976: p. 11). Entende-se então a crítica dos simbolistas mais renitentes à alegoria, na medida em que ela resulta da inteligência, da deliberação, de um a priori poético. Contudo, pelo fato de a alegoria resultar da inteligência, é que Baudelaire a defende com entusiasmo. Ao tratar dos efeitos da embriaguez do haxixe sobre a mente, Baudelaire fala do enriquecimento das visões alegóricas do sujeito, sob o efeito da droga:

111

A inteligência da alegoria atinge em vós proporções, para vós mesmos, desconhecidas; notamos, de passagem, que a alegoria, este gênero tão espiritual, que os pintores ineptos nos acostumaram a desprezar, mas que é verdadeiramente uma das formas primitivas e mais naturais da poesia, retoma seu domínio legítimo na inteligência iluminada pela embriaguez (1966, p. 59).

Baudelaire não só percebe espiritualidade na alegoria, como também a classifica como primitiva e natural, contrariando a Saint Antoine e Maeterlinck, o que nos autoriza a lembrar que:

como a metáfora, o hipérbato ou a ironia, a alegoria é apenas um modo de formar entre outros, virtualidade significante, não sendo adequado hipostasiá-la numa essência – a Alegoria – cuja “maldade” romanticamente se deplora. Afinal, há boas e más alegorias, e a recusa de um mundo não significa, necessariamente, recusa do mundo (HANSEN, 1986, p. 10).



Vem daí que, longe de desprezar a alegoria, muitos poetas simbolistas a utilizaram com sucesso. Rimbaud, em “*Une saison en enfer*”. “*Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée*” (1972: p. 93).¹³ O próprio Baudelaire a utilizou:

C’est l’Ennui! l’oeil chargé d’un pleur involontaire,
Il rêve d’échafauds en fumant son houka
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat (1967, p. 6).¹⁴

A alegoria, nestes casos, tem a vantagem de traduzir de imediato um sentimento para a consciência do leitor; em consequência, o ser, o ente alegorizado, ganha autonomia. A Angústia, a Beleza. O Tédio são, na realidade, pólos aglutinadores, para onde convergem as demais imagens simbólicas do texto, estes sim, infensos à tradução imediata. Verifica-se assim que a alegoria tem um papel importante dentro dos poemas e também desmente a ideia de que seria nefasta, porque concebida a priori. Ainda que convencional – a Angústia representada por uma estátua, a Beleza, por uma mulher e a vida humana, por um caminho – tem uma função específica no texto e, nem por isso, exclui ou minimiza os sentidos simbólicos que o poema oferece.

112

Toda essa polêmica em torno das correspondências, das analogias da sugestão, da evocação e da música que convergirão para uma conceituação do símbolo (e de modo antifráscico, para a da alegoria), visa a explicitar o caráter único da expressão entre os simbolistas. Conclui-se disso tudo que a poesia simbolista, em suas diferentes manifestações, se torna inimiga da revelação direta dos sentimentos, da declamação, dos conteúdos filosóficos. A revelação de sentimentos e sensações privadas, íntimas, que se tornam universais graças às correspondências, dá-se apenas através do símbolo que, como vimos, assume diferentes aspectos. Ora, esse mascaramento da expressão confere à poesia simbolista uma dupla dimensão, se a pensarmos da perspectiva não do criador, mas da do leitor. De um lado, como o poeta procurou estados indefinidos da alma mutáveis a cada instante, os símbolos correspondentes devem ser diferentes daqueles utilizados pela tradição poética – os

¹³ Tradução: “Uma noite, eu assentei a Beleza sobre meus joelhos. – E eu a achei amarga. – e eu a injuriei”.

¹⁴ Tradução: “É o Tédio! O olho carregado dum choro involuntário,/Ele sonha com cadafalsos fumando seu houka/Tu o conheces, leitor, este monstro delicado”.



símbolos caracterizar-se-ão, às vezes, por sua absoluta arbitrariedade, o que implicará o hermetismo e a conseqüente dificuldade do leitor em penetrar num mundo fechado, só acessível aos iniciados. De outro lado, independente do hermetismo, os poemas, por recusarem os nexos mais claros, por tentarem registrar instantâneos de duração, ou do caos da interioridade, tornam-se apenas o espaço onde se movimentam imagens soltas, que se agregam não por nexos sintéticos, mas por contingências sonoras ou pelas sensações que elas suscitam, sem compor um discurso cuja seqüência seja determinada por uma ordenação lógica.¹⁵ A conseqüência disso é que essa poesia *sui generis* abolirá o discurso claro, objetivo e exigirá um leitor atento à melodia das palavras, que deverá se abandonar a um ritmo emoliente, quebrado apenas, nos casos mais extremos, por interrupções súbitas, pela instauração do branco com elemento significante.

Referências bibliográficas

113

- BALAKIAN, Ana. **El Movimiento Simbolista**. Madrid: Guadarrama, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles. Préface de fleurs, **Les fleurs du mal**, Paris: Garnier, 1967.
- _____. **Les paradis artificiels**, Paris: Gallimard/Flammarion, 1966.
- _____. **Escritos Íntimos**, Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- BURKE, Kenneth. **Teoria da Forma Literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- CABRAL, Álvaro e NICK, Eva. **Dicionário Técnico de Psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- CORNELL, Kenneth. **The Symbolist Movement**, New Haven: Yale University Press, 1951.
- CRUZ E SOUSA, João da. **Missal, Broqueis**, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das Ciências da Linguagem**, 2^a ed., Lisboa: D. Quixote, 1974.
- DURAND, Gilbert. **L'imagination symbolique**. 3^{ème} ed., Paris: PUF, 1976.

¹⁵ Kenneth Burke observa a esse respeito que o simbolista, “com dar ênfase à conexão emocional das ideias e imagens, tendia a suprimir-lhes as conexões lógicas mais comuns”. (1969, p. 78).



- ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*, São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*. 2ª ed. aumentada, São Paulo: Atlas, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Atual, 1986.
- JOHANSEN, Svend. *Le Symbolisme*, Copenhague: Einar Munksgaard, 1945.
- JUNG, Carl G. *Tipos Psicológicos*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- BURKE, Kenneth. *Teoria da Forma Literária*, São Paulo: Cultrix, 1969.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1951.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*, Paris: Nizet, 1969.
- MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*, São Paulo: Cultrix, 1977.
- NOBRE, António. *Só*. Porto: Livaria Tavares Martins, 1968.
- OGDEN & RICHARDS. *O Significado do Significado*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- 114 PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e Outros Poemas*, Lisboa: Ática, 1969.
- PEYRE, Henri. *Qu'est ce que le Symbolisme?* Paris: PUF, 1974.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*, 3ª ed., São Paulo: Cultrix, 1971.
- SOUZA, Robert. *Ou nous en sommes*, Paris: Lib. H. Floury, 1906.
- SWEDENBORG, Emmanuel. *Du ciel et de l'enfer*, Paris: E. Jung-Trenttel, 1872.
- VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*, Paris: Gallimard, 1965.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*, São Paulo: Cultrix, 1967.
- WOOLF, Virginia. *O Quarto de Jacob*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

